NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. • HEFT 1





STUTTGART

VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

SIGRIST

INHALT DIESES HEFTES:

Eine Ankündigung der für die nächsten Hefte in Aussicht genommenen Aufsätze und Notenbeilagen befindet sich am Schluß dieses Heftes.

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober

Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . RM. 5.20
Einzelhefte . . . . RM. 1.—

Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 5.80 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417.

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. 145.—, 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. 40.—, 1/8 Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.50 (Mindestgröße einer Anzeige 12 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bezw. Wiederholungen angemessener Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT, STUTTGART

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

wärtige, gemessen an den überkommenen Sublimierungen des Gewesenen, im künstlerischen Umwandlungsprozeß sich wie ungestüme männliche Zeugungskraft zur ruhenden femininen Schönheit verhält. Bruckner und Haydn erfiedelten ihre Scherzostimmungen nicht nach sinnigen alten Weisen, sondern im Bacchanal der Tanzböden. Damit wird auch der Begriff des Nationalen, den man auf erreichte Prägungen vergangener Zeiten festlegen möchte, in ein zuträgliches Maß zurückgeführt. Eine weit fortschrittlichere Gesinnung offenbart zum großen Teil die deutsche *Musikwissenschaft* vermöge ihres universellen Zuges, der so sehr in die Breite wächst, daß sie die bis dahin modische Kunstwissenschaft entschieden überflügelt. Nach jahrzehntelanger Bemühung um Systematik und Erforschung von Gattungen arbeitet sie an einer neuen Wertlehre, und ihr letzter Trumpf ist die Klarstellung mittelalterlicher Musikübung, von der hoffentlich bald der geheimnisvolle Schleier fällt. Damit empfängt die Pädagogik eine abermalige Bereicherung, die allerdings nur beschränkt Platz greifen kann, da nicht Fertigkeiten im „Diskantieren" sondern tänzerisch-sportliche Momente für den heutigen jungen Menschen maßgebend sind. — *Musikpolitik*, das Problem der Wertverteilung und Regelung des deutschen und ausländischen Einflusses, berührt sich zum Teil mit Erziehungsfragen. Es ist organisatorisch Sorge zu tragen, daß sich nicht der „Geist" (und somit der Markt) in gewissen Sammelbecken konzentriert, daß die Eigenbrötler entdeckt werden und nicht als geschmähte Propheten abwandern. Hier gerade sieht sich die „Neue Musik-Zeitung" vor eine lohnende Aufgabe gestellt, und sie will die Burg sein, die alle unabhängig Schaffenden, nicht bloß die süddeutschen, sammelt.

Publikum und *Musikpresse* — wir richten den Stachel gegen uns selbst — ist so ziemlich das traurigste Kapitel, das die neuzeitliche Musikgeschichte kennt. Es besteht fast eine stillschweigende Abmachung, eine Art Leitungsschnur zwischen Verlag und Abonnenten, an der man den Kritiker wie eine Rechenmünze hin und her zerrt. Das Bedürfnis des Publikums, keine allzugelehrte Abhandlung zu vernehmen, züchtet den Journalisten, und der Sinn der Journalistik ist: daß sie die ältesten Phrasen immer mit erneutem „Anstand" sagt. Zum Ausdruck kommt dies in den Referaten über klassische Musik, die oft peinlich einer frisch gebügelten Wäsche gleichen. In dieser Hinsicht wäre die Berechtigung der Kritik überhaupt in Zweifel zu ziehen. Warum soll nicht statt ihr — wie hübsch ein Bonmot aus blechernem Mund! — der Lautsprecher künden: „Die Aufführung war hervorragend gut"!? — Nicht weniger sind die Abonnenten auf Veranstaltungen mit klassischer Musik in der ewigen Wiederkehr des Gleichen befangen. Pfitzner und Kaminski haben, als sie (offen oder privat) vom neuen Virtuosentum, der Primadonnen- und Kastratenwirtschaft des Dirigententums redeten, zu konstatieren versäumt, daß die meiste Schuld nicht beim Interpreten ruht. In verflossenen Jahrhunderten der Klassik und Vorklassik gehörte die Diskussion über neueste Musik einfach zum guten Ton. Heute blinzelt man sich in die Augen, weil dem beliebten Stabakrobaten wieder so hervorragend schön die Hochtürmung der Brucknerschen „x"-ten gelang. Dies zeugt nicht eigentlich vom Fortschritt des menschlichen Geistes. Es ist eine Höchstkurve, ein Ende in der nachschaffenden Musik, die unsere Sehnsucht nach *mechanischen Idealinstrumenten*, den Einsatz der

maschinellen Stellvertretung begreiflich macht. Die Natur mit ihren verborgensten Mächten diene dem Künstler. —

Mit diesen einstweiligen Richtlinien, die weichen müssen, wenn es die lebendige Entwicklung der Dinge verlangt, haben wir den Umriß der umgestalteten „Neuen Musik-Zeitung" bestimmt. Wir legen keine neue redaktionelle „Technik" vor, denn man soll sie an den Taten merken. Ein gastliches Haus sind wir, bis die ungebetenen Gäste von selbst fortbleiben, bis sich die Luft reinigt. Man baut ja im Leben nicht auf, wenn man sich mit seiner Opposition in den Winkel stellt. Wer wirbt, muß gerade unter seinen Widersachern werben. *Alfred Burgartz.*

Tradition und Fortschritt

Von Prof. Hermann W. v. Waltershausen, München

Es gibt Dinge, die oft gesagt sind und die man doch immer wieder aussprechen muß, weil sie mit der Periodizität der Geschehnisse immer wieder aktuell werden. Hier sollen einige musikalische Zeitfragen behandelt werden. Ohne Abstecher in benachbarte Schaubuden auf dem großen Jahrmarkt 1927 wird es dabei nicht abgehen. So ist es seit der Einrichtung des neuen Deutschland nicht mehr gut möglich, von Musik zu reden, ohne ins Politische zu geraten; seit den Segnungen der Internationalen Musikausstellung in Frankfurt ist es vollends nicht mehr angängig, Politik zu erörtern, ohne zugleich einen Spaziergang in das Reich der völkerversöhnenden Musik zu machen.

Tradition: was ist dies eigentlich? Im wahren Sinne gibt es nur eine solche, die räumlich gebunden ist. Sie ist die Erbschaft der heimatlichen Wurzel und für alle diejenigen, welche aus gemeinsamer Wurzel die Kraft ihrer Existenz saugen, damit ein Gemeinschaftsbegriff. Tradition läßt sich eine gewisse Zeit lang losgelöst von dem ererbten Nährboden erhalten, trägt aber dann fast immer bereits das seltsame melancholische Stigma des Todgeweihten in den Gesichtszügen. Nur die Heimkehr zur Mutterscholle vermag vor dem Schicksal des Untergangs zu bewahren.

Die eingeborene Gemeinsamkeit des Gefühls, die den aus ihr entspringenden Lebensäußerungen Form und Inhalt und damit im höheren Sinne wieder eine Gemeinsamkeit gibt, ist hier alles. In ihr erschöpft sich aber auch der Begriff der Tradition. Mit der Ueberlieferung von Urväterhausrat hat er nichts zu tun. Museumskunst und pulsierendes Leben sind zwei Begriffe, die sich ausschließen. Wenn die Mönche eines Klosters in der Barockzeit ihren alten gotischen Klosterbau als nicht mehr adaptionsfähig an ihre neuen Aufgaben erkannten, so bauten sie um, aber eben aus dem Tagesstil des Barocks heraus und niemals rückblickend, archaisierend, historisierend, indem sie versuchten, den gotischen Geist zu galvanisieren. Sie konservierten von der Gotik nur das, was durch Schönheit und Größe sich über den Untergang der Entstehungsepoche selbst als zeitlos bedeutsam bewahrt hatte. Sie wurzelten aber in der von der Gotik herkommenden Tradition, die sie ununterbrochen überkommen hatten und konnten deshalb Neues gar nicht schaffen, ohne die Einheit mit dem Alten zu bewahren. Bewußte, wissenschaftlich exakte Stilreinheit ist eine

Angelegenheit des Intellekts und Kunst stets eine solche des Gefühls. Ueberall, wo Tradition lebendig blieb, fügen sich in alten Kirchen romanische, gotische, Renaissance-, Barock-, ja sogar Rokoko- und Empireelemente zu einem unteilbaren Ganzen. Denn der neue Baumeister hatte stets die Seele seiner Vorväter erfühlt und war weit davon entfernt, sie stilwissenschaftlich zu studieren.

Alles übrige, was unter dem Namen Tradition geht, ist wertlos. Schlamperei hat es Gustav Mahler bekanntlich genannt; sentimentalen Schwindel wollen wir es nennen und daneben Gefühlsfaulheit einerseits und Gesinnungsgeschäft anderseits. Das Leben besteht nicht aus Vergangenheit, ebensowenig, wie später darzulegen, aus Zukunft, sondern nur aus Gegenwart, denn diese ist eben das Leben. Wer also nicht die Kunst, die aus dem Vergangenen lebendig zu ihm gekommen ist, in jedem Augenblick neu gebärt, wer das Ererbte von den Vätern nicht erwirbt, um es zu besitzen, schaltet sich selbst aus dem Leben aus. Kein Volk vermag aber anderseits eine Gegenwart gesund zu leben ohne Pietät und Willen auf und für seine Kinder. Vergangenheit und Zukunft haben also die Bedeutung eines Korrektivs der Gegenwartsbetonung aus einem Verantwortungsbewußtsein für das Ganze. Ebensowenig wie im Raum kann eine Lebenserscheinung in der Zeit wertvoll sein, wenn sie nicht die Qualitäten des Organischen besitzt.

Fortschritt: was ist dies nun eigentlich? Steigerung der eigenen Lebenskurve und der des gemeinschaftlichen kulturellen und sozialen Geschehens auf den Höhepunkt der Entfaltung und nach der Klimax Erfüllung und Sättigung in der Weisheit und Vertiefung des Alters. Aber nur einen fortlaufenden Wellenschlag von solchem Anstieg und Abstieg können wir anerkennen, ohne qualitativ eine Welle neben der anderen zu bewerten. Menschenleben, Völkerkulturen, große Weltgeschichtsepochen wachsen und vergehen; Welten selbst sind nichts als solche Wellen, die sich immer wieder erneuern. Einen Fortschritt, eine Entwicklung könnten wir nur anerkennen, wenn wir ein Ziel sehen würden, und zwar ein solches, das jenseits der Zeit stünde. Der Gedanke einer Gesamtentwicklung der Menschheit, einer Erziehung der Welt auf ein großes pädagogisches Endziel ist eine von Rousseau geschaffene romantische Phantasie, durch Darwins Forschungen vorübergehend gestützt, in der materialistischen Philosophie ausgebreitet und schließlich im Marxismus, der romantischsten und deshalb zeitgebundensten Erscheinung der Gegenwart, vollendet. Im Marxismus und mit ihm lebt sich der Entwicklungsgedanke zu Ende.

Die romantische Form der Zukunftsspekulation ist aber anderseits dem Menschen eingeboren, wie wir nicht bloß den Wechsel zwischen romantischen und klassischen Epochen besitzen, sondern auch die romantische und die klassische Natur im Zwiespalt in der Seele jedes einzelnen Menschen. Wie der Glaube an die Willensfreiheit eine Voraussetzung für das gegenwärtige Leben des Menschen bedeutet, so ist der an ein magisches und metaphysisches Ziel der Menschheit eine Voraussetzung für die Erhaltung der Art. Der Begriff der Ewigkeit wird hier ein Substitut und damit ein Symbol für das zeitlich Gebundene seiner Existenz, weil das Zeitgefühl von der Dauer des menschlichen Lebens abgeleitet ist und ein anderer Maßstab nicht existiert.

Wie sich in Rhythmik und Metrik kleine Auf- und Abstiege zu symmetrischen Ketten zusammenfügen, die dann in sich wieder vergrößerte und sich immer in

Vergrößerung wiederholende Bilder des kleinsten rhythmischen Impulses sind, so verhält es sich auch mit dem Leben. Das kleinste Ereignis des Alltags hat dieselbe Verlaufskurve wie eine Weltgeschichtsepoche. Nur die Proportionen sind verschieden und alles vollzieht sich nach den Gesetzen der Aehnlichkeitslehre. Die kleine Auf- und Abwärtsbewegung innerhalb des Steigens und Sinkens großer Kulturen, die einzelnen aktivitätserfüllten Atome des kulturellen Geschehens in ihrer raschen Vergänglichkeit und doch so unendlichen Bedeutung für das Große und Ganze nennen wir die Moden. Nichts Ephemeres, dem nicht seine Bedeutung für das Größere zukommt, und kein Großes, das nicht gegenüber einem Größeren ephemer erscheint. Der Vergleich des Lebens mit dem Wasser und im besonderen mit dem Meere ist alt. Jede Welle vergeht und lebt doch weiter. Jede neue Erscheinung in der Kulturentwicklung bringt neuen geistigen Besitz und stößt einen Teil des alten ab, um aber den anderen Teil in sich einzufügen. Und mit diesem fortwährenden Erneuern und Abstoßen bleibt sich der geistige Besitz der Menschheit an Größe doch gleich, da die Gesamtpsyche einer Kulturgemeinschaft stets nur ein gewisses Quantum in sich aufsaugen kann, wie das Wasser, um es noch einmal bildhaft heranzuziehen, nur ein bestimmtes Quantum von mineralischen Stoffen in sich aufsaugt und von dem Sättigungspunkt an nichts mehr aufnimmt. Vater Saturn frißt schließlich alle seine Kinder; die besten hebt er sich aber gern auf wie Polyphem, um sie zuletzt zu verspeisen.

* * *

Aber wir wollten von Musik reden und dürfen wohl die Auseinandersetzung über allgemeine Kulturprobleme auf das besondere engere Gebiet übertragen, das als organischer Teil des Ganzen selbstverständlich derselben Gesetzmäßigkeit unterworfen ist. Was ist nun aber die *Tradition* in unserem heutigen Musikleben? Verweilen wir zuerst bei dem Schaffenden. Tradition besitzt, wer Fleisch von dem Fleische, Blut von dem Blute der großen Meister seiner organisch gewordenen Gemeinschaft ist. Hierbei ist es gleichgültig, ob er alten Wein in neue Schläuche füllt oder neuen Wein in alte Fässer oder wie sonst immer sein Verhältnis zum alten Inhalt in der neuen Form, zum neuen Inhalt in der alten Form, zu neuem Inhalt und neuer Form, ja sogar zum alten Inhalt in alter Form sei. Oft erneuert sich Altes in ungeahnter Weise und wird wieder aktuell, wenn wir es lange schon im Magen des Vater Saturnus vermuteten. Alles in der Kunst ist wertvoll, was Persönlichkeitsstempel trägt und den Weg über das Persönliche hinaus zum Universalistischen geht. Mit einem Wort, es muß die Ueberzeugungskraft in sich tragen, die jede bedeutende Erscheinung über die Gegenwart, in der sie wurzelt, in das Zeitlose trägt, aus den kleinen Zusammenhängen in die großen. Sobald ein Kunstwerk diese Eigenschaft besitzt, fügt es sich in die große gewaltige Wellenkette und besitzt damit Tradition. Alles, was sonst diesen Namen für sich in Anspruch nimmt, ist sterile Weltfremdheit, reaktionäres Ressentiment, formalistische Impotenz oder parteimäßig orientierte Unwahrhaftigkeit.

Reden wir nunmehr von den Nachschaffenden. Bei ihnen wird mit dem Worte Tradition der größte Mißbrauch getrieben. Auch hier kann es nur darauf ankommen,

daß die geistige Gemeinschaft zwischen dem Kunstwerk und seinem Interpreten besteht, die allerdings bestehen muß, wenn nicht der vollkommenen Willkür die Tore geöffnet sind. Der Nachschaffende ist von dem Augenblick an kein Künstler mehr, wo er nicht neuschöpferisch das darzustellende Kunstwerk aus seiner Persönlichkeit heraus erlebt und im wahren Sinne des Wortes reproduziert. Ein Kunstwerk, das wir nur noch mittels wissenschaftlich-historischer Stilkritik interpretieren können, das uns nicht mehr ein brennend wichtiges Ereignis der Gegenwart ist, gehört nicht mehr der lebendigen Kunst, sondern nur noch der Kunstwissenschaft an. Das Kunstwerk selbst ist nur ein Teil des sich aus ihm heraus vollziehenden ganzen künstlerischen Ereignisses, das sich erst in der Seele des Rezipierenden vollendet, oder, je nach seiner Artung, in dem Kreislauf zwischen Schaffendem, Nachschaffendem und Rezipierendem. Gewiß ist jedes Nachschaffen bedroht vom Hyperindividualistischen einerseits wie vom Konventionellen anderseits; selbst der unglücklichste Versuch, ein Werk neu zu sehen und zu gestalten, wenn er nur ein ehrlicher ist, bedeutet aber mehr als die farblose Glorifizierung dieser Konvention, die man uns bewußt oder unbewußt heuchlerisch als Kunst und Verehrung der Ahnen anpreist.

Ein Beispiel mag das Gesagte erläutern. Gewiß hat Hans von Bülow zum erstenmal einen Aufführungsstil von Beethovens Sinfonien geschaffen. Zu seiner Zeit rang aber die Welt um die Durchsetzung des romantischen Kunstideals und aus ihm heraus entstand ein ganz bestimmter Aufführungstypus, der dann von Beethoven auf Mozart und Bach übertragen wurde. Der Wert des Bülow-Stiles beruhte aber darin, daß er unmittelbar aus der Zeit und im kecken Zugreifen in die Mitte der Gegenwart geschaffen war. Das Größte, das wir deshalb von Bülow lernen können, ist eben dieses Zupacken aus dem Zeitgeist heraus. Die Zeiten sind andere, wir sind anders und deshalb ist Beethoven anders geworden, und zwar einfach deshalb, weil er lebt und es kein Lebendiges gibt, das sich nicht verändert.

Damit ist noch lange nicht gesagt, daß man, was übrigens das Wagner-Bülowsche Zeitalter gern tat, die Noten selbst ändern soll oder die Bezeichnungen auf den Kopf stellen darf. Zwischen einem Verändern des Originals und seiner selbständigen Interpretation liegt eine Welt. Dies weiß unter anderen jeder Dramatiker, der den Begriff der Unantastbarkeit des Stoffes und der unendlichen Variabilität seiner Ausdeutung genau kennt. Wer in einem Kunstwerk von Rang den Rotstift in Bewegung setzt, stellt sich damit als Interpret ein Armutszeugnis aus, weil er beweist, daß er das nachzuschaffende Werk nicht vollkommen mit seinem Geiste zu erfüllen vermag. Wer zu dem authentischen Text eines Meisterwerkes Eigenes hinzufügt, ist ein eitler Narr.

Betrachten wir nun aber den musikalischen *Fortschritt* unserer Zeit. Was hier über den Nachschaffenden zu sagen ist, liegt schon inbegriffen in dem Dargelegten über die Tradition. Verweilen wir aber bei dem Schaffenden der neuen Generation. Mit der Atonalität sind wir fertig. Sie hat sich selbst ad absurdum geführt. Sie ist heute langweiliger als die älteste sinfonische Dichtung im Liszt-Reineckeschen Mischstile. Die Atonalität ist daran gescheitert, daß ihr das zwingend Notwendige der Gestaltung fehlte. Ein Kunstwerk ist bekanntlich nur dann vollkommen, wenn es so, wie es ist, sein muß und nicht anders sein kann. Eine Kompositionsmanier,

bei der der Komponist selbst nicht einmal die falschen Noten hören kann, ist keine. Ein Orchesterstil, in dem man unbeschadet der Wirkung den Part einer B-Trompete in C- oder A-Stimmung blasen kann, ist keine Musik mehr, d. h. keine musische, sondern eine amusische Angelegenheit.

Aber nichts, sei es auch noch so unwichtig gemessen an dem Ganzen, ist deshalb gleichgültig für das Ganze, wenn es aus der Triebkraft der Modeerneuerung einmal da war. Selbstverständlich haben wir trotz allem die Fassungskraft unseres Ohres an der atonalen Musik vergrößert und in der reinen Disharmonie eine die Harmonie und Dissonanz erweiternde dritte Sphäre der Musik gefunden, die dann logisch und damit auch musisch werden kann, wenn sie einem höheren Sinne dient, d. h. wenn sie wie ein ausgebrochener Löwe in ihren Käfig zurückgeführt wird, in den sie gehört. Die Kakophonie ist entsprungenes Theater, ein Ableger der dramatisch vollkommen berechtigten Exzesse der Elektra, die auf dem Boden des musikalischen Dramas endlich domestifiziert werden wird.

In enger Verbindung mit der Atonalität steht die Bewegung der „neuen Polyphonie", in der Praxis bisher weniger betätigt als in der Musikschriftstellerei. Es gibt keine alte und keine neue Polyphonie, sondern es gibt nur Polyphonie und Homophonie. Ein Gegensatz zwischen Harmonik und Polyphonie existiert ebenfalls nicht. Das einzige, was wissenswert ist, daß die Polyphonie stets entartet, wenn sie überchromatisch wird, dies wußten schon alle Komponisten, ehe sie die Bücher von Ernst Kurth gelesen hatten, soweit sie nur überhaupt darum rangen, sich von der Tristan-Nachfolge zu emanzipieren und einen ernsteren, herberen, unsentimentaleren Stil zu erobern. Das Uebrige ist novizenhafte Entdeckerfreude der sich vielfach noch etwas neureich gebärdenden Musikwissenschaft oder eine Angelegenheit eines bestimmten Typus der modernen komponierenden Jugend, die keine Harmonielehre mehr gelernt hat, teils aus Unfähigkeit, ihre Gesetze zu kapieren, alias aus Unmusikalität oder aus Angst, das spärliche Ich in dem großen logischen harmonischen System komplett zu verlieren wie ein Sandkorn in den Dünen des Meeres.

Die dritte Angelegenheit der neuen Musik ist die erfreulichste, die Reaktion gegen die überdifferenzierte und deshalb ihrer inneren natürlichen Kraft beraubte Rhythmik und Metrik der Spätromantik. Was es aber mit dieser neuen Rhythmik im einzelnen für eine Bewandtnis hat, soll in folgendem in anderem Zusammenhang untersucht werden. So ganz einfach liegt auch dieses Problem nicht.

Zum vierten ist man auf dem Wege, die Musik von ihrer romantischen Verschmelzung mit den anderen Künsten zu emanzipieren und endgültig auf ihre eigenen Gesetze und Gesetzmäßigkeiten zurückzuorientieren. Hier würde jeder ernste Musiker vorbehaltlos mitgehen können, verknüpfte sich diese Erneuerung nicht mit dem Schlagworte und dem Komplex der „neuen Sachlichkeit", die, wie noch darzulegen ist, mit der neuen Rhythmik und Metrik zusammenhängt. Diesen beiden Problemen beizukommen, müssen wir aber unter Verzicht auf Beschäftigung mit Musik unternehmen, das musikhörende Geschlecht von heute unter der Lupe etwas näher zu betrachten.

* * *

Schon bei Beginn jener Bewegung, die sich in stolzer Selbstüberschätzung die „neue Musik" nennt, stellte sich bei einigen wenigen Eingeweihten der Verdacht ein, als handle es sich hier überhaupt viel weniger um eine musikalische als um eine sexuelle Frage. Dies klingt zunächst paradox, erscheint aber doch schon wesentlich plausibler, wenn man bedenkt, wie eng Eros und Musik überhaupt zusammenhängen und daß das Abgleiten vom einen in das andere in der Musikgeschichte durchaus nicht einzig dasteht. Hier aber handelt es sich um die parallellaufenden und vielfach sich deckenden Erscheinungen der *Entseelung der Erotik und der Musik.*

Wir müssen, um die ganzen Zusammenhänge aufzudecken, ein wenig zurückgreifen. Die beiden Jahrzehnte vor dem Weltkrieg dokumentierten sich als die Periode einer in der Oeffentlichkeit sattsam erörterten sexuellen Krise. Die tieferen Gründe lagen in sozialen Verhältnissen, in der weitgreifenden Entwurzelung des weiblichen Geschlechts aus dem Boden der Familie, deren fester Bestand im alten Sinne immer problematischer wurde, während die beruflich selbständige Frau mit dem aus dieser Selbständigkeit resultierenden Selbstbestimmungsrecht sich als Typus entwickelte. Eines der interessantesten Dokumente dieser Krise ist das dramatische und sonstige Schaffen Frank Wedekinds. In Minehaha breitet sich das kommunistische Zukunftsideal einer neuen Polyandrie unter staatlicher Aufsicht und unter gänzlicher Ausschaltung jeglicher Sentimentalität aus. In Hidalla spielt aber das Sentiment, das „Herz", dem Dichter einen Streich und führt seine ganzen Theorien mehr oder weniger ad absurdum. Die Erkenntnis geht durch die gesamte Literatur der Zeit, daß die Komplizierung der physischen sexuellen Vorgänge mit psychischen unfehlbar beide Geschlechter stets wieder zum Ursprung alles Uebels, zur Monogamie mit ihren Monopolen zurücktreiben müsse. Da kam der Bolschewismus zu Hilfe, der alle sentimentalen Ueberlieferungen über Bord zu werfen übernahm und das Prinzip der rein vernunftmäßigen, aus dem Wohlergehen des kollektivistischen Menschen entspringenden Sachlichkeit erfand und als Segnung in die bourgeoise europäische Kultur trug. Wedekind erhielt eine Stütze in einem weit über das Sexuelle hinausgehenden Prinzip. Sachlichkeit und Kollektivismus, diese beiden Faktoren bestimmten nun das Verhältnis zwischen Mann und Weib in psychischer wie in sozialer Beziehung, das Verhältnis der psychischen Bedürfnisse zu den physischen, das Verhältnis der Mutter zum Kinde, das des Normalen zur Perversion und Inversion. Das Proletariat bemächtigte sich, und zwar unter sachlichem, vollkommenem Verzicht auf ethische Wertung, der Raritätenkammer und Kuriositätenecke sexualwissenschaftlicher Werke, wie es sich Kultur und Kunst eroberte, allerdings mit mehr Glück als bei diesen letzteren beiden Vorrechten der Bourgeoisie, weil hier das Lernen leichter war. Natürlich mußte die Kunst, die bekanntlich ein Spiegel der Kultur ist und besonders die Musik, die ebenso bekanntlich eine große Gelegenheitsmacherin ist, sich diesen neuen Forderungen der Volksseele anpassen und gleichfalls sachlich und kollektivistisch werden. Leider konnte aber die Seele des Volkes ganz ohne Sentimentalität nicht auskommen. Sie brauchte irgendwie das „Schmalz", weil es nun einmal in erotischen Dingen motorische Kraft besitzt; aber man bezog diese Ware gewissermaßen an einer illegitimen Stelle, wo niemand nachweisen konnte, ob man der Sensation des Sentimentalen verfallen sei oder der Freude am

Mechanistischen fröne. Das Volk holt sich das fehlende psychische Ernährungsmittel, die dem neuen Ernährungssystem mangelnden Vitamine gewissermaßen ohne Lebensmittelmarken im Film und seinem alten Kitsch von Nähmamsellkarrieren, guten und bösen Grafen und dem endgültigen Sieg des romantischen Herzens über die Roheit des Zeitgeistes. Außerdem holt es sich dieselben Vitamine, wie wir später sehen werden, aus der Seele des Saxophons.

Betrachten wir aber, ehe wir dieses letztere Kulturmonstrum gebührend untersuchen, zunächst den Weg, den die Musik, geführt von dieser sexuellen Evolution, ging. Die Bewegung begann bekanntlich mit der Atonalität. Es wurden der Musik die Spannungen genommen; die an sich schon durch romantischen Ueberindividualismus bis an die Grenze des Möglichen überdifferenzierte und ihrer wahren Natur beraubte Rhythmik und Metrik wurde um ihr Letztes, um die aus harmonischen Spannungsverhältnissen entspringende Zielstrebigkeit der Linie gebracht. Von diesem Augenblick an war die Musik kein Darstellungsinstrument der Affekte mehr und konnte deshalb auch keine solchen mehr erregen. Eben dies wollte man. Der böse Knabe Eros stand der sachlichen Sexualität im Wege. Affektmüdigkeit hatte auch durch Ueberspannungen der physischen Leistungsfähigkeit die Periode des Weltkriegs mit sich gebracht. Um mit hygienischen Resultaten zu essen, zu trinken, zu schlafen, braucht man ruhige Nerven und keine außersachlichen Komplikationen. Warum soll es mit der Sexualität anders sein? Warum soll man sich aber durch die Musik immer wieder ohne Ursache das zurückbringen lassen, was man kühlen Verstandes von sich geworfen hat?

Die weitere Konsequenz war, daß man aber nun auch fossile, mit Pathos und Sentiment belastete Musik verschmähte. Zuerst warf man den großen erotischen Hexenmeister Richard Wagner in die Kehrichttonne. Dann folgten ihm seine Epigonen und seine Vorgänger, weil sie alle aus der Gefühlswelt des Bourgeois heraus geschaffen hatten. Zuletzt erkannte man, daß das gleiche Kulturgift schon bei Beethoven und Mozart vorhanden war. Nur an Bach vergriff man sich nicht, weil dessen Gefühlswelt für unsere Menschlein von heute teils schon etwas zu weit abliegt, teils so hoch ist, daß man sie nicht begreift. Das Formal-Mechanistische seiner kontrapunktischen Kunst sah man allein. Man griff aber auf viel ältere Meister zurück und zwar über die Brücke Händels schließlich bis ins Mittelalter, weil die hier herrschende Gefühlswelt heute fast gänzlich unverständlich ist, weshalb man diese Musik für „geistig" hielt, also antisentimental und vor allen Dingen auch für kollektivistisch. So wurde vor allem die Gotik, das trotz seiner Universalität individualistischste Zeitalter, für die Gegenwartstheorieen mißbraucht, weil man eben ihre individuellen Züge wegen der weiten Entfernung nicht mehr sah.

Aber mit dem Negieren alles Ueberkommenen, soweit es noch lebendig sein konnte, und mit dem Brei der spätromantisch-atonalen Mischmusik konnte man eines nicht erreichen, was die Musik eben geben sollte, nämlich einen rein sexuellen Motor. Während man bisher geglaubt hatte, die Musik sei dazu da, das Tiefste und Edelste im Menschen zu erwecken und damit eine innere Sphäre großer, aber durch ein höheres Ethos gebändigter Leidenschaft zu erwecken, brauchte man jetzt Rauschgifte. Dies fand man in dem Gegenpol der europäischen Musik, in den primitiv-

vitalen Rhythmen der Negermusik und der des negroid-asiatischen Gebietes. Wie Eros eine rein physische Angelegenheit wurde, mußte es auch die ihm dienende Musik werden. An Stelle der seelischen Erregung trat die aus dem Bauchtanz und Verwandtem wohlbekannte Reizung des Vibrationssinnes hervor. Musik ist Vibration. Dinge, die fremden Kulturen sinngemäß und eingeboren angehören, wurden auf die ganz anderen Verhältnisse der mitteleuropäischen Rasse verpflanzt. Wir wollen hier nicht mit den neuen Tänzen rechten, da man ja bekanntlich zu allen Zeiten die jüngsten Kinder Terpsichores als unsittlich von der Kanzel und vom Rathaus her verdammt hat. Wir wollen aber doch darauf hinweisen, daß, so toll man es gelegentlich im Mittelalter und später auf dem Tanzboden getrieben hat, die Moreske stets nur eine besonders groteske Spezialität geblieben ist. In der ganzen übrigen Geschichte des Tanzes erkennen wir selbst bei Exzeß und Entartung, wie bei den Auswüchsen der Volte, den Zusammenhang mit dem heimatlichen Boden und seiner Tradition. Ein ungebärdiges Wegschreiten über das Sentimentale in ausgelassenster Lustigkeit ist etwas ganz anderes als das heutige tiefernste, von Leidenschaft unbewegte, eben sachliche Produzieren von Dingen in der breitesten Oeffentlichkeit, die, getragen von echter Leidenschaft, um das Wort einer Wiener Aristokratin zu zitieren, eine Angelegenheit des Schlafzimmers wären.

Nicht alle Musik soll aber Rausch sein, neben ihm steht das oben schon angedeutete Geistige, eine Angelegenheit für Mathematiker, die Musik, die zum Lesen, also für das Auge da ist.

Das musizierende Individuum bringt immer wieder unsachliche Elemente zur Debatte. Weg also mit dem Musiker! Zum mindesten soll man ihn verstecken. Es lebe das Radio und die Musikmaschine!

Wer aber bei Musik etwas anderes zu denken in Versuchung käme oder andere Assoziationen in sich entstehen ließe als rein musikmathematische, wer bei der Erzeugung des Rausches irgendwie durch physische Erlebnisse kompliziert würde, käme nicht auf seine Kosten. Weg daher mit der Programmusik, mit dem assoziationsbedrückten Formelkram der Romantik, mit dem musikalischen Ausschöpfen des gesungenen Textes, an welch letzterem vorbeizukomponieren Ehrensache ist. Gelegentliches Ausgleiten zu dem zur rechten Zeit sich immer wieder einstellenden erlösenden C dur-Dreiklang ist bereits als Symptom der Rückfälligkeit in das bourgeoise Seelenleben zu werten.

Aber diese Geschichte hat einen Pferdefuß. Wir hatten oben schon auf die illegitime und heimliche Sentimentalitätszufuhr durch den Film hingewiesen. Die Rauschmusik hat ein ähnliches ventilhaftes Loch in ihren festbewachten Zollgrenzen gelassen, wie die übrige Kunst. Das *Saxophon* wurde eingeführt. Dieses Instrument, vor bald hundert Jahren erfunden, und trotz aller Versuche der Fabrikation nie zur rechten Geltung gebracht, fügte sich zunächst äußerlich der neuen Kultur so ein, daß es nicht suspekt erscheinen konnte. Es klingt wie der Gesang eines kastrierten Negers, wie der eines vom Mann emanzipierten weiblichen Neutrums und hat darüber hinaus noch eine Menge von Eigenschaften, die zum Parodieren und Verhöhnen des Gefühles wie geschaffen sind. Irgendwie klingt aber eine melancholisch-impotente Sehnsucht durch. Das Saxophon singt, oder besser gesagt, heult und

winselt von einem verlorenen Paradies. So fing man an, den Saxophonpart bei den Rauschtänzen in breitgeschwungene, gegen den Rhythmus sich betätigende Bögen zu spannen und ließ es die alten sentimentalen Lieder singen oder neue Weisen nach deren Typus, die man durch den zugefügten Rauschrhythmus und das parodiehafte Gequäke zu verspotten glaubte, die aber doch heimlich die fehlenden sentimentalen Vitamine den tänzerischen Ausdeutern von Krafft-Ebings Psychopathia sexualis zuführt. So rächt sich das mißhandelte Herz und zersetzt den Siegestriumph seiner Gegner, wie diese selbst die Periode seiner Herrschaft durch ihre zweifelhaften Künste vergiftet hatten. Die Welle rollt weiter; recht hat immer, wer nicht oben ist.

Es gibt eine Bewegung, mit der wir, die wir uns vor dem Spuk nicht gefürchtet haben und die wir uns das Nest rein erhalten haben, paktieren könnten, um mit ihr gemeinsam aufzubauen, um den Anschluß an Heimat und Tradition wiederzufinden. Gemeint ist die *musikalische Jugendbewegung*. Sie kämpft gegen Film, Radio, Negertanz und Saxophon. Sie will das Volkslied erneuern, Altes ausgraben und neu lebendig machen, Neues produzieren. Sie will das singende Herz an Stelle des vibrierenden Nervs stellen. Wir gehen mit dieser Bewegung, sobald sie vor allem den ihren Gegnern verwandten sexuellen zweifelhaften Unterton überwunden hat, den sie von einem Teil der früheren Jugendbewegungen übernommen hat, wenn sie gelernt hat, daß die Musik dazu zu gut ist, um der politischen oder gar der parteipolitischen Agitation zu dienen, wenn sie ferner gelernt hat, Sentimentalität von wahrer Gefühlskraft zu unterscheiden und dies letztere als das einzig Wahrhaftige zu bejahen, wenn sie außerdem noch gelernt hat, daß Originalität stets eine Angelegenheit des inneren und nicht des äußeren Menschen ist, und wenn sie die ahnungslose dilettantische Verachtung dessen, was Können und Tradition in der Kultur ist, mit ihren heute noch reichlich vorhandenen Eierschalen abgestreift hat. Dann ist uns auch das Mitsingen, Mitfiedeln, Mittanzen des musikhörenden Menschen, der musikalischen Gemeinde recht und bedeutet vielleicht einen der Wege in die Zukunft. Denn der große Meister hat sich stets aus der Mitte seines singenden Volkes über dieses erhoben und durch die Kraft seines Ichs die anderen zu dem ehrfurchtsvollen Schweigen des Mithörens gezwungen.

Grotesken und Marionetten

Von Dr. Erich Steinhard, Prag

In der Groteske, wie sie die jüngste Vergangenheit in allen Ländern hervorgebracht hat, sei es als Kinderstück, Phantasiegroteske, oder als Marionettenmusik, muß man nicht immer nur Verzerrung oder Uebermut sehen. Sondern vor allem die Zeit, wie sie sich auch sprachkünstlerisch oder bildkünstlerisch spiegelte. In Hasenclever und Kaiser, in Lehmbruck, Kokoschka und Brömse erblicken wir zunächst Söhne der Zeitkultur, ihre Werke entsprechen dem Fühlen, das in uns allen lebendig ist.

Es ist klar, daß man auch in diesem Rahmen verschiedene Farben der Phantastik wahrnehmen kann, Gestaltungen, die von der Realität ins Unwirkliche zerfließen, unterschiedliche Dynamik überbetonter Empfindungen, dann — wie überall —

Stufen des Könnens und des Alters. Gerade diese Kunst ist schließlich temperamentgeboren und das Gegenteil von Berechnung und Sensation.

Bei den Kinderstücken scheint mir noch am ehesten eine Absicht vorzuliegen. Nämlich der Versuch, aus Primitivem, Urtümlichem Neues zu formen, um von der volkstümlichen Basis aus dem Musikfreunde die neuen Wege zu zeigen. Die übrigens *in ganz Mitteleuropa zu beobachtende Renaissance des Volksliedes in der Instrumentalmusik*, die auch als Reaktion gegen die komplizierten Ausdrucksweisen einer Reger-Epoche aufzufassen ist, erinnert mich beinahe an die Vorliebe fürs Volkslied in der Spielmusik des 16. Jahrhunderts, wo insbesondere bei den englischen Komponisten für Tasteninstrumente (in der Purcell-Epoche) Volksmusik von Kunstmusik kaum mehr geschieden werden konnte. Heute geht z. B. der sonst etwas brutale Béla Bartók von der Quelle des Volksliedes aus, genau so wie V. Novák mit leidenschaftlichem Ausdruck und doch sanfterem Fühlen oder der stets geistreiche oder ironisierende Fidelio Finke. Während Alfredo Casellas starre Ideen im Glashaus Strawinskys gedeihen, ohne dessen Leuchtkraft ganz zu erlangen, streift schließlich Erwin Schulhoff mit seiner Fröhlichkeit oft die Grenzen des Dadaismus.

Bei der Groteske selbst finde ich Artunterschiede: Karikatur der Wirklichkeit und gesteigerte Phantastik. Erfinder der ersteren Gattung ist Igor Strawinsky, die Technik lapidar-einfach, durch beliebte Septimen- und Nonenparallelen und ostinate Bässe bald erkennbar. Bald nicht erkennbar durch die gedrängte Masse der Gefolgschaft. Von den dreihändigen Klavierstücken dieses Meisters führt der Weg über seine Piano-rag-music zu Bartóks „Allegro barbaro", zu Bartóks „Bauernmelodien", zu Petyreks „Wurstelprater" und endlich zu den Stilkarikaturen: zu Casellas „Clementi" (In: 11 Pièces enfantines), zu Casellas „Chopin" (In: Deux contrastes) und zu Finkes „Strauß" (In: Gesichte VII). Es sind Persiflagen der Technik, der Linie, der Empfindung.

Während Lord Berners mit seinen Trauermusiken „Zum Tod eines Staatsmannes", „Zum Tod eines Kanarienvogels" und „Zum Tod einer Erbtante" mit oft älteren Mitteln, stellenweise impressionistischen Lichtern: Pomp, Sentimentalität und Schadenfreude verhöhnt, vertieft sich Finke in den „Gesichten" in romantische, hoffmanneske, oft grausige und transzendentale Vorstellungen. In diese Gruppe wäre noch Malipieros: „Papagei", „Elefant", „Idiot" zu zählen.

Die Marionettenmusiken sind Zeitkunst im wahrsten Sinne. Sie waren ursprünglich Zweckmusik, Illustrationsmusik für das Puppentheater. Sind heute oft noch Genrekunst, wie Hermann Zilchers ziemlich harmlose, aber feine Poesie „Im Marionettentheater", mit realistischen Schilderungen von Schlangen und Zauberern; oder dramatische Märchenminiaturen mit Räuberromantik, Geistererscheinungen und Teufelsspuk, wie Jar. Křičkas „Marionettensuite", übrigens ungemein drastische, gruselige und humorvolle Musik, oder Franz Hilkens „Marionetten", intensiv empfundene lyrische, dramatisch-zusammenhängende Stücke mit wählerischen Harmonien, starker Bewegtheit und guter Form.

In letzter Zeit erwuchs nun diese Kunst aus dem Expressionismus, und sie entspricht mit ihrer Ausdrucksstärke und ihrem oft hölzernen Gehaben dem Rhythmus zeitgenössischer Theatergebärde und graphischer Gestaltung. Sie erscheint als

Suite pervers-phantastischer Tänze. So Finkes „Musik für Marionetten“, deren Vorspiel, vier Zwischenspiele und Nachspiel ich für Tanzvariationen über burleske tragikomische und mystische Einfälle halte. Weiter als freiatonale Gebilde, so Casellas „Pupazzetti“ (für vier Hände, ursprünglich Orchestermarionetten), skurrile Klangphantasien über einen Marsch, über ein Wiegenlied, über eine Serenata, über ein Notturino und eine Polka.

Es ist jedenfalls zu bemerken, daß diese kleinen Musikformen nicht Zufallserscheinungen sind, sondern zum kulturellen Bilde der Zeit gehören.

Musik, Tanz, Vitalität

Von Walter Harburger, München

Wenn man sich bei einer Untersuchung der Beziehungen zwischen Musik und Tanz nicht mit den allerallgemeinsten rhythmischen Analogien und der Gemeinschaft sehr vieler Formen zufrieden geben will (— die meisten, gerade auch die gelehrten von den Formen der älteren Musik, wie Ciaconna, Passacaglio, Gigue etc. sind ursprünglich Tanzformen —), dann gerät man sofort auf tiefste biologische Zusammenhänge, auf einen Grundplan sozusagen der Mutter Natur, in dem diese Betätigungen der zoologischen Spezies: homo sapiens eingebettet liegen. Als weiterer Auswirkungen gewissermaßen der Lebenskräfte im erwachsenen Individuum: das heißt derselben Kräfte, die es vom befruchteten Ei bis zum Embryo, vom Embryo bis zum Neugeborenen, vom Neugeborenen bis zum voll entwickelten Einzelexemplar ausreifen haben lassen.

Gerade an den Gattungen der Musik ist das am deutlichsten zu sehen, die für das oberflächliche Urteil als etwas dem Tänzerischen diametral Entgegengesetztes erscheinen: nämlich am kontrapunktischen Satz und der Polyphonie. Denn würden wir die Musik nicht unter dem Gesichtspunkt des organischen Lebens begreifen, so würden wir niemals eine zureichende Erklärung finden für die Vorschriften des strengen kontrapunktischen Satzes, eine gewisse Anzahl realer Stimmen, etwa vier, so zu führen, daß jede für sich eine melodische Linie darstellt, die zu den andern in gewissen Entsprechungen steht und mit ihnen bestimmte harmonische Schnittpunkte bildet. Meist hat man darin eine trockene Stimmenmathematik gesehen, eine Art musikalischer Kreuzworträtsel; den Kontrapunktiker stellte man sich vor als einen Pedanten, der an einem gegebenen oder frei erfundenen Thema solange herumprobierte, bis es in allen möglichen Verschlingungen „ging“, der es zurechtbog, beschnitt, anstückelte, bis seine „Verarbeitung“ die von einer ledernen Theorie geforderten Schnittpunkte ergab. Aber wenn man anderseits die äußerst lebendige, und, schon in ihrem quantitativen Reichtum stupende Kontrapunktik J. S. Bachs nimmt, — ich weiß nicht wie viele hundert Bände die große Bach-Ausgabe füllt —, so merkt man sofort: von trockener Rechnerei kann da keine Rede sein; das ist schon rein technisch unmöglich, da, neben einem reichen Organisten-, Chorleiter- und Lehrerleben, kein Mensch die nötige Zeit und auch Geduld aufbringen würde; diese ungeheuer reich gegliederten Fugen und Kanons und Präludien und Choral-

bearbeitungen wachsen vielmehr gleichsam wie Kristalle; ungefähr wie wenn man einen Faden in eine Alaunlösung hängt, so schießen die Oktaeder und Würfel dichtgedrängt aneinander auf; und Themen bzw. Einzelstimmen und ihre Verschlingungen wachsen natürlich in ihrem harmonischen Verbande auf, wie die Glieder eines Embryos zugleich frei und durcheinander bestimmt in der Harmonie des Körperganzen aufwachsen. Eine solche Fuge zu schreiben, scheint für einen, der aus dem Geiste der Vielstimmigkeit, aus dem geheimnisvollen Mutterboden all dieser Einzelglieder und -Funktionen heraus erfindet, nicht schwieriger zu sein als die Geburt eines Volkslieds.

Und, in der Tat, wie sich im bewegten lebenden Körper die Einzelglieder gegeneinander binden und lösen, so stehen die Stimmen im kontrapunktischen Satz gegeneinander und ineinander. Teils als Einzelindividuen, und doch wieder gebunden im Verbande des Musik-Ganzen und des Gesamt-Rhythmus. Ebenso wie auch die Glieder des Körpers sozusagen etwas von Einzelindividuen, von Eigenlebewesen haben — man kann z. B. bei niederen Tieren Gliederkeime transplantieren, und dem betreffenden Tier wachsen dann Beine auf dem Rücken, Augen mit Nerven auf dem Bauch —, zugleich aber nur Teile, eben „Glieder" eines Körper-Ganzen, eines Körper-Rhythmus, eines Körper-Kontrapunkts sind.

Diesen *Körper-Kontrapunkt* spürt man am deutlichsten beim polyphonen Spiel. Würde man z. B. einen zweistimmigen Satz so spielen wollen, daß man Note für Note beide Hände blockartig zusammenschaltet, so käme nie etwas Gescheites dabei heraus. Der geübte Bach-Spieler schaltet vielmehr den Ablauf der einzelnen Finger für jede Hand im voraus, so daß die beiden Hände, wie selbständige Lebewesen gewissermaßen ihren eigenen Weg (der vorzutragenden Einzelstimme entsprechend) gehen; das gemeinsame Bewußtsein spaltet sich gewissermaßen für die beiden Körperhälften, und darüber schweben bleibt eine Art körperliches Harmoniegefühl, nicht bloß im musikalischen Sinne, eine Art rhythmischer Kontrolle, die den einzelnen mehr automatisch ablaufenden Bewegungszentren von Stichwort zu Stichwort gewissermaßen einen neuen Impuls, einen Einsatz gibt.

Wenn man zum Orgelspiel übergeht, wird dies noch deutlicher: zu den beiden Schaltbrettern für die Hände tritt dann noch ein drittes Schaltbrett für die Beine hinzu. Besonders, wenn man das Orgelspielen erst in späteren Jahren erlernt, kostet es harte Kämpfe, bis linke Hand und Beine sich von einander getrennt haben. (Denn den Baß auf dem Pedal gegen die rechte Hand allein zu spielen, fällt meist auch dem Ungeübten nicht schwer.) Mit fortschreitender Uebung aber, wenn sich in der großen Umschaltzentrale im Großhirn die dritte Schalttafel für das Fußsystem (das Pedal) herausentwickelt hat, dann merkt man plötzlich, wie die Baßfunktion, die beim Klavierspieler in der linken Hand lokalisiert ist, in die Beine hinunterwandert, wie man auf einmal das Gefühl hat, mit den Füßen im Baß zu stehen, und wie die linke Hand zu einer Art Eigenlebewesen zwischen dem Baß in den Füßen und dem Sopran in der rechten Hand erwacht. Wie sie immer mehr befähigt wird, ihre eigenen Wege zu gehen, wie sie (im Triospiel) eine eigene Kontrapunktfunktion in sich lokalisiert, bis endlich, wenn die völlige Unabhängigkeit der Gliedmaßen voneinander erreicht ist und wenn es gelingt die einzelnen Gliedersysteme, jedes für sich einzeln, auf

ganze Taktgruppen vorauszuschalten (nicht mehr durch eine mühsame und schwerfällige Gesamtschaltung von Takt zu Takt oder Note zu Note des Gesamtorganismus), die unmittelbare Innervierung der einzelnen Gliedmaßen direkt von der Zentrale aus erfolgt, in der lediglich die Gesichtseindrücke des Notenbildes in Bewegungsbefehle umgesetzt werden (besonders beim Blattspielen) und gleichsam als Stichworte nach den Bewegungszentren der einzelnen Organe weitergegeben werden. Denn niemals würde ein gewandter Pianist, der etwa zwei auseinander- oder zusammenlaufende Tonleitern spielen wollte, indem er sie zweihändig gekoppelt, Zusammenklang nach Zusammenklang, innerviert, sondern jede Hand muß für sich ihren Weg laufen, und nur in einer Art Generalschaltung wird ihre Innervierung letzthin ausgelöst. Beim Orgelspiel kommt nun, als drittes Schaltbrett gleichsam, noch das Zentrensystem für die Füße hinzu. Das ist prinzipiell nichts Neues; aber für das Körpergefühl ist das sehr aufschlußreich. Es sind alle Extremitäten beschäftigt und zwischen Händen und Füßen liegt der ganze Körper; der ganze Körper ist gleichsam zwischen den musikalischen Grenzstimmen ausgespannt, und er steht so ganz aktiv in Musik wie sonst der menschliche Körper nur tanzend im Bewegten steht. Das ergibt ein *polyrhythmisches und polyphones Körpergefühl* im wahrsten Sinne des Wortes, eben das, was ich oben einen Körperkontrapunkt genannt habe, und was sich eigentlich nur mit dem körperlichen Tanz vergleichen läßt.

In der Tat *ist das polyphone Spiel Tanz*, wenn man sich nur entschließt, den Begriff Tanz weit genug zu nehmen, vom einfachen Liegen und Gehen bis zu der körperlich instinktiven Beherrschung komplizierter Apparaturen in Motorrad und Segelflugzeug, vom kindlichen Fingerspiel des Neugeborenen bis zu den graziösen Evolutionen der schreibenden Hand über die glatte Papierfläche, die hier eine Tanzschrift von einem Charakter und einer Ausdrucksschärfe hinterläßt, wie sie die Choreographen nie zu träumen wagen. Ich habe mir von einigen bekannten Graphologen versichern lassen, daß sie über die Handschriftcharaktere das Spiel der Hand des Schreibenden sehen, und aus diesem Handspiel heraus seinen Bewegungstypus instinktiv erfühlen: seine Art zu gehen, sich zu setzen, sein Mienenspiel, seine Art zu denken, und so seinen Charakter und den Typus seiner Geschicke und Mißgeschicke erschließen. Denn jede Bewegung eines Menschen ist Ausdruckstanz im eigentlichen Sinne des Wortes, und spiegelt sein ganzes Sein wider. Und auch der Tanz der Maschinen, der geistgeborenen Gliedmaßen und Körperfortsätze des Menschen, ist der bewegte Ausdruck eines gewissen menschlichen Seins. Im engeren und eigentlichsten Sinne ist dann Tanz das Bewegungsspiel des ureigensten Instruments der menschlichen Seele, des menschlichen Körpers, frei von allen Zwecken und Bindungen einer mechanischen und kausalen Außenwelt, schwebend in dem gelösten Ausspielen der Körper- und Glieder-Rhythmen, der Polyphonie der Körperkontrapunkte in ihrer Freiheit der Einzelglieder und ihrem organischen Zusammenwirken, so wie die merkwürdigen Pflanzentiere auf dem Meeresgrund Blumen gleich, im Tanz der tausend Tentakel und Fühlhörner das ewige Spiel des ewig gleichen Lebens manifestieren. Denn das Spiel der Lebenskräfte ist nicht erloschen, nachdem sie aus dem befruchteten Ei über alle Embryonalstadien hin den fertig entwickelten Säugling gleich einem Homunkulus in die kalte Welt der Ursachen und Zwecke,

mit unerbittlich zupackenden Fäusten und kühl durchdachten Plänen hineingestellt haben, sondern die Entwicklung geht weiter von der Wiege bis zum Grabe, von dem Moment, wo das Kinderfäustchen gleich einer kleinen Affenhand sich um den hingestreckten Finger krampft, bis zu dem Zeitpunkt, wo der kleine Kerl zu stammeln beginnt, sinnlose Sprechversuche macht, wo er zu kriechen, zu stehen, zu gehen versucht, bis zu den späteren sogenannten Kinderunarten, dem planlosen Herumhüpfen und Herumturnen, dem Gesichterschneiden, dem unersättlichen neugierigen Fragen und Schwätzen und so weiter. Es sind die jungen Gehirne, die sich beschäftigen wollen, die jungen Organe und Glieder, die sich regen und die bewegt werden wollen, gemäß dem Entwicklungsweg, den sie in sich haben, von der ursprünglichen Zellentraube an bis zum fertigen Teilorganismus mit ihrem Eigenleben gewissermaßen innerhalb des Gesamtorganismus. Denn jedes Glied hat sozusagen seine eigene Stimme zu tanzen, von den ersten Stadien des Eis nach der Befruchtung bis zum Erlöschen der Lebensflamme im Greise; nach dem harmonischen Schnittpunkt dieser kontrapunktisch verschlungenen Partitur des Gesamtlebens bilden sich die Gliederkeime in ihrem freien und zugleich vorbestimmten Spiel gegeneinander zu fertigen Gliedmaßen aus, immer in Bewegung gegeneinander, in einem Tanz der sich teilenden und umbildenden Zellen, der sich faltenden Keimblätter; und die Polyphonie dieser Millionen von Zellen, die selbst wieder so etwas sind wie Einzel-Individuen innerhalb des Zellenstaats: Körper genannt, diese Polyphonie verirrt sich nicht in ein regelloses Durcheinander, sondern die freien Einzelstimmen streben wie konzentrisch nach dem einen Ziel, dem fertigen Körper hin; verbinden und beeinflussen sich untereinander, ohne dabei ihre Freiheit einzubüßen; wie magisch gezogen läuft ihr Entwicklungsweg ab in den harmonischen Bindungen, die in der Idee des vollentwickelten Körpers gegeben sind. Aus dieser Idee des menschlichen Körpers sind alle Glieder herausgeboren, sie lebt in ihnen als der Grundplan der Gesamtentwicklung; sie lebt in der Eizelle, noch bevor sich die Zellen zu teilen und nach gesonderten Organen zu differenzieren begonnen haben. Und haben sich diese Zellen bis zur fertigen Frucht durchgetanzt, ist ein junger Mensch geboren; so ist das Werk der körperlichen Entwicklung noch nicht beendet: unablässig erneuern sich die Zellen, Wunden heilen zu, die Haare wachsen; in einem gewissen Alter erscheinen die Zähne, der Sprechtrieb macht sich fühlbar, die Glieder beginnen sich zu regen und streben die polyphone Sinfonie des Körpers weiterzuspielen: in diesem Augenblick geschieht die Geburt des individuellen Tanzes aus der Körper-Polyphonie.

Dieses im eigentlichsten Sinne kontrapunktische Element ist es, was den Tanz von einem bloß willkürlichen und bloß mechanischen Bewegungsablauf unterscheidet, es ist das harmonische Ebenmaß der Bewegungen, wie man es früher nannte, die rhythmische Ausgewogenheit, wie man heute sagt. Im Sinne dieser Polyphonie liegen alle die Uebungen, welche die Gymnastiker vorschreiben, um die Glieder frei zu machen: den rechten Arm Zweitakt, den linken Dreitakt schlagen zu lassen, und etwa die Füße im Fünftakt gehen zu lassen. Um aus dieser Unabhängigkeit der Glieder den Tanz entstehen zu lassen als das gelösteste Freiheitsgefühl aller Körperglieder, der Beine, der Arme, der Hände, der Finger, des Halses, des Kopfes,

des Rückens, der Brust in ihrem selbständigsten Gegeneinander und harmonischsten Ineinander, so wie es aus dem einigenden Körpergefühl des Gesamtorganismus fließt. Bis der Ablauf all dieser Bewegungen so traumwandlerisch sicher und instinktiv harmonisch erfolgt, daß dem Tänzer, sollte er darüber nachdenken, es gehen würde wie dem Tausendfuß in der Meyringkschen Novelle, den die Kröte zur Bewegungslosigkeit verzauberte, einzig mit der boshaften Frage, wie er es denn mache, daß seine tausend Füße nicht durcheinander kämen. Denn aus der Gesamtpolyphonie des Körpers laufen die Einzelstimmen wie Eigenlebewesen, unbewußt und instinktiv finden sie traumhaft sicher ihren Weg. Hundert Götterarme Indiens kreisen; die Polyphonie ist das Geheimnis des Lebens.

Ein Münchner Brief

Mein lieber Dr. Burgartz!

Sie ersuchen mich um eine kurze Beantwortung der Frage: *Wie kann der Laie (Dilettant) zum Verständnis moderner Musik erzogen werden?* Sie stellen mir eine schwere Aufgabe!

Lassen Sie uns nicht von „moderner" Musik reden, trennen wir besser in „neue" und „jüngste" Musik.

Die Entwicklung der neuen Musik, welche vor der Jahrhundertwende einsetzte, liegt ja von ihren Wurzeln an relativ klar vor uns. Die jüngste Musik dagegen — wie könnte sie in einheitlicher Weise beurteilt werden? Der Schöpferische hat immer den Vorsprung, der Analytiker folgt bedächtig — auch wenn, wie aus jüngster Zeit, eine Reihe packender, origineller wegweisender Werke vorliegen.

Die Grundfrage für den Laien ist vielleicht diese: Was für Mächte sind es, die in solcher musikalischen Gestalt von meiner Seele Besitz ergreifen wollen? Da gilt es, ihm verständlich zu machen, daß nicht jede Zeit die Möglichkeit hat, in der Kunst einen verklärten Ausdruck ihrer selbst zu finden. Erscheint ihm unsere Gegenwart zu hart, zu entseelt, zu banal, so treibe er dennoch nicht zur Flucht aus der Zeit, er halte stand, auch einer Kunst gegenüber, für die er das Organ erst bilden muß — und sei es vielleicht auch nur, um sie desto entschiedener abzulehnen.

Immer neue Kreise werden ausgeschritten, und der Hörer muß lernen, von den ihm bisher geläufigen Methoden des Verständnis-Suchens abzusehen. Der heutige Kunstwille, der so tapfer das *Ganze* des Lebens zu umgreifen sucht, fordert eine eigentümliche Wachheit von dem, der ihn erfassen will. Man verlange vor allem keine Erfüllung, kein Verweilen, keine im alten Sinne „tragenden" Werte, deren Wirkung man sich gläubig überlassen kann. Analog der Umgestaltung des Lebensstils werden ja Elemente in die Kunstproduktion getragen, welche dem Wesen der Kunst zu widerstreben scheinen. Eine artistische Richtung macht sich geltend. Sie wird *über*schätzt von denen, welche sich, neben dem Geschmäcklertum, an ihrer eigenen Sensibilität und Kennerschaft berauschen. Sie wird *unter*schätzt von denen, welche im Genusse nur des längst Anerkannten bequem geworden und des Glaubens sind, die Entwicklungen hätten stets in gerader Linie zu verlaufen. Diese finden keinen sie befriedigenden Vergleich, weil das Neue eben meist etwas „Unvergleichliches" in sich trägt.

Bleibt nun der Laie etwa in klassischer oder romantischer Einstellung einseitig befangen, so wird er ungerechterweise Werte verlangen, welche denen früherer Epochen gleichgeartet sind.

Dem Erzieher — seien wir ganz offen! — ist es freilich nur möglich, durch Vergleich und Erklärung das Verständnis zu wecken für die Satzkunst, für harmonische Zusammenhänge (soweit solche noch in Frage kommen!) für Formen, für ihr Wachstum, ihre Verkettungen, ihre Wandlungen; er kann das Ohr schärfen zur Beobachtung der Kühnheiten des Genies, zum richtigen Hören; zur Erfassung des Stiles kann er anleiten und so auch einem Dilettanten den Weg weisen, wie er sein Urteil kläre und schärfe. Denn der Laie soll wissend urteilen, nicht unwissend ver-

urteilen. Dann erst wird er Können von Ohnmacht, Sehnsucht von Raffiniertheit, wirklich bedeutend Primitives vom Bluff unterscheiden.

Wir können auf Laien, wie auf unsere Fachstudierenden anregend und anspornend nur dadurch einwirken, daß wir sie *in fortschrittlich jungem Geiste* zu gerechter Würdigung und unknechtischer Verehrung alles gewachsenen Großen in unserer Kunst erziehen.

Vor höchsten Werten aber ist jedem Versuche einer verstandesmäßigen Erklärung Halt geboten; denn da versagt das Wort. Ich erinnere an Hans Pfitzners Ausspruch: „Die Qualität einer genialen Melodie (für die man ‚schwärmt' — von der man sagt: ‚wie schön ist das!') kann man nur erkennen, nicht demonstrieren."

Mit freundschaftlichen Grüßen

Ihr

Walter Courvoisier.

Tagebuch

Felix Gotthelfs 70. Geburtstag zum 3. Oktober bringt uns zwei schöne Abhandlungen ins Gedächtnis: die „Indische Renaissance" („Religion und Geisteskultur", 5. Jahrg.) und den „Mythos in den Meistersingern" („Bayreuther Blätter", 34. Jahrg., X—XII). Dort findet sich der Satz: „Es ist durchaus kein Zufall, sondern erscheint als eine beinahe providentielle Notwendigkeit, daß die innerlichste aller Künste in dem äußerlichsten aller Zeitalter, daß die Tonkunst im Zeitalter der Maschine ihre höchste Blüte erreicht" — ein Satz, der sich in unserm Jahrhundert der Musikmaschine und des Ozeanfluges unerwünscht bewahrheitet. — Im Meistersingerartikel ist ein guter Aphorismus: „Im Tell erkennt sich der Deutsche als politischer Mensch, im Faust als intellektueller Mensch, im Hans Sachs als künstlerischer Mensch." — Felix Gotthelfs Kompositionen gehören in eine verflossene Epoche.

* * *

Dann ist am 4. Oktober zu denken an den 50. Todestag *Eduard Devrients,* dessen Name mit Marschners „Hans Heiling" und mit seinen Schauspielschriften weiterlebt. In den Mendelssohn-Erinnerungen sollte man wieder ein bißchen blättern. Da ist allerhand über die Aufführung der Matthäuspassion zu lesen — Felix rief übermütig, „daß es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die größte christliche Musik wiederbringen!" —, auch über moderne Vertonung eines griechischen Chordramas. In den „Briefen aus Paris" sind hübsche antiquarische Dinge: Beurteilungen des frühen französischen Beethoven-Kultes, der Conservatoire-Einrichtung und der Bühnen. Uebrigens der „Schüler namens Frank" (Brief vom 25. 3. 1839) — dies ist doch wohl kein anderer als César Franck, der „ein Hummelsches Clavierconcert sehr solid und gewandt" spielte!? — Devrient gehörte mit Leib und Seele zur deutschen Romantik und war daher ein wütender Gegner der italienischen Oper. Insbesondere die Dresdener und Karlsruher Theater erinnern sich an sein direktorales Wirken.

* * *

Den 9. Oktober notiert sich die Musikwissenschaft den 200. Geburtstag des Schweriner Hofkapellmeisters *Johann Wilhelm Hertel* (gest. 1789), dessen Hinterlassenschaft zur Betrachtung reizt, sodaß wir darauf noch zu sprechen kommen. Weitverbreitet war seine „Sammlung Musicalischer Schriften größtentheils aus den Werken der Italiener und Franzosen", die sich auf ähnliche Unternehmungen von Mizler und Marpurg stützte. In der Geschichte der Odenkomposition spielt Hertel eine gewisse Rolle. Der Anakreontiker Johann Friedrich Löwen wurde von ihm vertont, der gleiche, der auch ein komisches (!) Gedicht „Die Walpurgisnacht" in 3 Gesängen der Nachwelt überliefert hat. *A. B.*

* * *

Karl Riedel

Geboren am 6. Oktober 1827

Stolz der alten reichen Kaufmannsstädte war eine idealistische Musikpflege unter Führung hervorragender, zumeist lebenslang lokal gebundener Männer. *Karl Riedel,* der Begründer und erste Leiter des *Leipziger Riedel-Vereins* (der neben dem Gewandhaus noch heute die repräsentabelste Musikvereinigung der Stadt darstellt), ist ein Stück Leipziger Musikgeschichte und darüber hinaus einer der *wichtigsten Musikförderer* im 19. Jahrhundert überhaupt.

Aus kleinsten Anfängen — einem Hausquartett einer Musikhändlersgattin — entwickelte der „Klavierlehrer" Riedel unter dem opferfreudigen Kunstwillen der angesehenen Bürgerschaft seinen Chorverein zu einem in der Geschichte des Chorgesangs wie der Musik überhaupt beinahe einzig dastehenden Instrument. Er war zunächst der erste deutsche Dirigent, der überhaupt regelmäßige Konzertaufführungen alter Kirchenmusik veranstaltete: schon ein Jahr nach der 1854 erfolgten Gründung des Vereins konnte er mit einem von Palestrina bis Bach reichenden Konzert an die Oeffentlichkeit treten und dank einer aufopferungsvollen Vorarbeit (die sich selbst auf Uebersetzung lateinischer Texte erstreckte) starke Anerkennung ernten. Sein größtes Verdienst war dann die eigentliche *Einführung Bachscher* und *Beethovenscher Chorwerke:* die missa solemnis (die Riedel insgesamt 17mal aufführte) wurde überhaupt erst durch die Leipziger Erstaufführung 1860 bekannt. In Bachs Werken war der Chor dermaßen zu Hause, daß er in Gegenwart Richard Wagners in Weimar eine Motette improvisieren konnte.

Schon 1859 war Liszt zur Aufführung der Hohen Messe von Bach nach Leipzig gekommen, und seitdem knüpfte Riedel die Beziehungen zur *zeitgenössischen Musik* immer enger. Er setzte sich tatkräftig für Liszt, Cornelius, Brahms und Dräseke ein, veranstaltete u. a. die erste Aufführung von Liszts Christus, die deutsche Uraufführung des Requiems von Berlioz und ließ als äußeres Zeichen zeitgenössischen Geistes seinen Chor schließlich an der Grundsteinlegung von Bayreuth teilnehmen.

Riedel veranstaltete zahlreiche Neuausgaben älterer Werke, entfaltete als erster Vorsitzender des Allg. Deutschen Musikvereins (seit 1869) regste Wirksamkeit und starb als Professor, Ehrendoktor und Hofkapellmeister hochgeachtet 1888 in Leipzig. *Alfred Baresel.*

* * *

Zu Max Friedlaenders 75. Geburtstag

12. Oktober 1927

Wenn sich der bewegliche Geheimrat mit den weißen Haaren und den roten Wangen im heurigen Jahre aus der immer tolleren Stadt Berlin zurückgezogen, seine patriarchalische Wohnung am Kurfürstendamm gegen ein Landhaus der Umgebung vertauscht hat, so bedeutet das bei *Max Friedlaender* gewiß nicht Resignation in der Arbeit. Seine Lehrtätigkeit an der Universität und die Leitung des Studentenchors dort mag er, dem Gesetze der Zahlen folgend, aufgegeben haben. Sein lebhaftes Interesse an allen Ereignissen der Musikwelt kann nicht erlöschen, seine Bereitschaft zu neuen wissenschaftlichen Unternehmungen nicht erlahmen. Neben seinem ungewöhnlichen Temperament, neben seiner chronischen Leidenschaft für die Musik und ihre Schwesterkünste ist ein Ehrgeiz in diesem Jubilare waltend, der manchem jüngeren Zeitgenossen zu wünschen wäre, dessen Flügel durch die Erlebnisse der letzten Jahre vorzeitig matt geworden sind.

Max Friedlaender ist aber auch seit 40 Jahren ein populärer Mann in der Musikwelt. Schon als Liedersänger, geschult von Garcia und Stockhausen, ist er 1874 aufgefallen, weniger durch sein Organ, als durch die besondere Musikalität, durch Sachkenntnis und Geschmack im Programm-



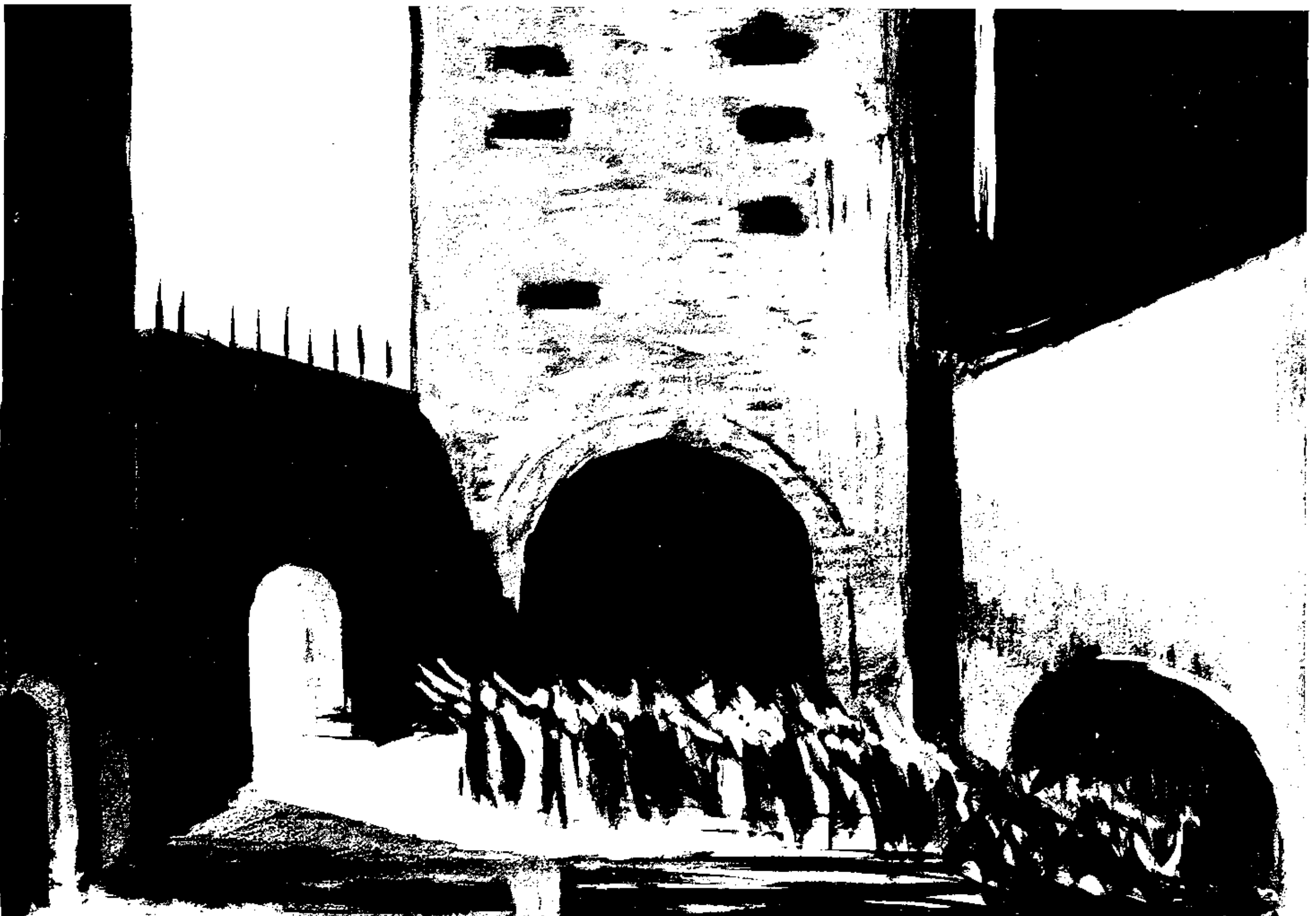
Phot. R. Hatzold, Magdeburg

Pasetti-Bühnenbilder: Hindemiths Cardillac (I. Akt)



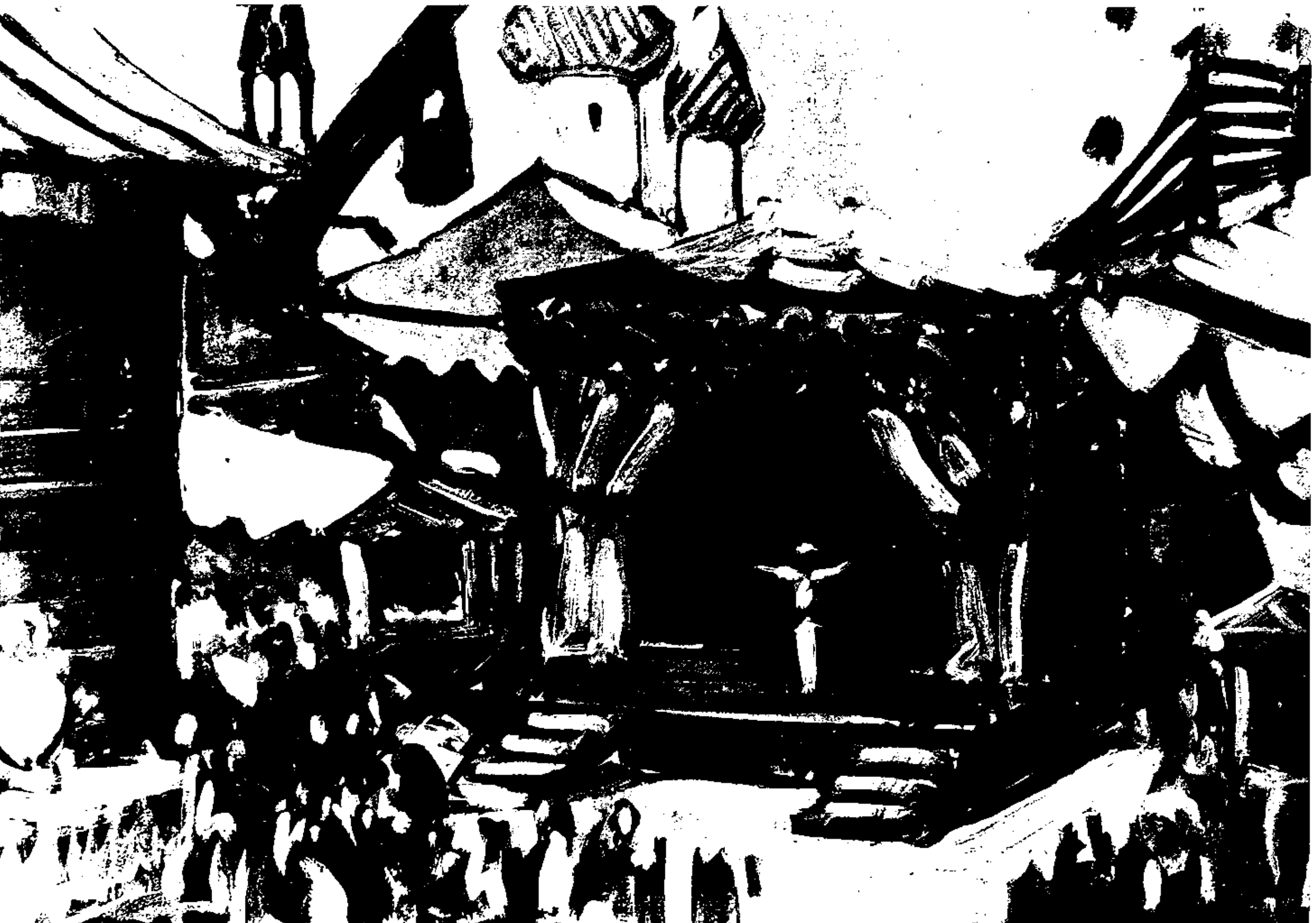
Phot. R. Hatzold, Magdeburg

Pasetti-Bühnenbilder: Händels Julius Caesar



Phot. R. Hatzold. Magdeburg

Pasetti-Bühnenbilder: Beethovens Fidelio (I. Akt)



Phot. R. Hatzold, Magdeburg

Pasetti-Bühnenbilder: Strawinskys Ballett „Petruschka“

wie im Vortrag. Auch später, als er unter Ph. Spittas und W. Scherers Führung Gelehrter geworden war, hielt er lange daran fest, seine immer anregenden populären Vorträge, als konzertierender und reisender Dozent, durch eigene Deklamation zu illustrieren, begleitet von seiner kameradlichen Gattin, die der Schlesier auf seinen Schubert-Fahrten in Wien gefunden hatte. Und damit ist auch schon hingewiesen auf das besondere Arbeitsfeld des emsigen und intuitiv begabten Forschers. Seiner Dissertation: „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts" (Universität Rostock 1887) folgten zahlreiche wertvolle Aufsätze über den geliebten Meister, im Peters-Jahrbuch, in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft und in der Deutschen Rundschau, denen Max Friedlaender auch sonst ein immer interessanter Mitarbeiter war. Wenn er die seinerzeit geplante große Schubert-Biographie — abgelenkt durch sein anderes Hauptthema — nicht geschrieben hat, so ist sein Name durch jene Monographien und die sieben Liederbände der sogenannten „Peters-Alben" in ihrer gereinigten und vermehrten Fassung unlösbar mit Schuberts Ruhm verbunden. Sie sind so sehr Gemeingut aller Sänger geworden, daß die spätere „Volkstümliche Gesamtausgabe" Breitkopfs, (von dem nun 70jährig gewordenen Mandyczewski musterhaft nach Stimmgattungen und Zeitfolge geordnet), die Friedlaenders imposante und sorgfältige Sammlung durch den Apparat der kritischen Ausgabe aller Werke Schuberts überbieten konnte, sie dennoch nicht mehr zu verdrängen vermochte. Dabei hat allerdings noch die größere Verwendbarkeit der Peters-Ausgabe mitgewirkt, die der Verlag durch Transkriptionen für alle Stimmlagen erzielte. Von Friedlaender, der zuletzt für Peters auch eine Sonderausgabe der Müllerlieder veranstaltet hat (mit noch gründlicherem Revisionsbericht), ist im nächsten Schubert-Jahr sicher noch manch Wertvolles zu erwarten; vor allem die seit seinen Anfängen angekündigte Veröffentlichung der Erinnerungen des Schubert-Freundes Franz v. Schober. Diese Handschrift, die freilich von E. v. Bauernfeld und A. Stadler schon 1829 für zwei sehr ähnliche Nekrologe verwendet worden ist, bildet einen Teil der schönen Sammlung von Manuskripten und Drucken, die Max Friedlaender zu einer Zeit angelegt hat, wo dergleichen noch wenig gesucht war. Und aus Sammeleifer ist auch sein profundes Wissen um das deutsche Kunst- und das deutsche Volkslied zu erklären, dem wir Publikationen von unschätzbarer Bedeutung zu danken haben. In Max Friedlaender vereinigte sich fachliche Begabung mit dem bei Musikgelehrten so seltenen Talent der philologischen Akribie, wobei ihm seine germanistische Schulung und die Freundschaft mit Erich Schmidt, Johannes Bolte u. a. zugute kam. Sein Werk über „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert" (drei Bände, bei Cotta, leider vergriffen) ist für den Musik- und den Literaturforscher quellenmäßig und bibliographisch unentbehrlich. Um das Volkslied aber machte sich Max Friedlaender in der Preußischen Volkslied-Kommission, im Freiburger und in dem von ihm begründeten Berliner Volksliedarchiv verdient; ihm vor allem auch ist die Güte der Sammlungen zu danken, die von diesen Instituten herausgegeben wurden: „Volksliederbuch für Männerchor", ebenso „für gemischten Chor", „Kriegsliederbuch für das deutsche Heer" (Auflage 1 800 000), „Heimatklänge" für Kriegsgefangene, „Alte und neue Lieder mit Bildern und Weisen" (vier, jetzt acht Hefte im Insel-Verlag, mit Illustrationen von Schwind, Richter, Menzel, Slevogt, Meid u. a.).

In dem Verzeichnis der Werke Max Friedlaenders, das Georg Schünemann im Peters-Jahrbuch für 1921 zusammenstellte (eine Festgabe zum 70. Geburtstag, neben der damals eine handschriftliche Sammlung von Widmungsarbeiten übergeben wurde), findet man auch: eine Chorschule und andere gesangspädagogische Werke; Ausgaben der Lieder von Mozart, Haydn, Gluck, Beethoven, Loewe, Mendelssohn, Schumann, Cornelius, Franz und Jensen, wozu neuerdings die Volkslieder-Bearbeitungen von Brahms kamen; ferner das Kommersbuch; mehrere Studien über Goethes Verhältnis zur Musik und Ausgaben der Musik des Goethe-Kreises, darunter die beiden besonders interessanten Bände „Goethes Gedichte in Kompositionen"; Arbeiten über Shakespeare, Schiller, Uhland in der Musik; dann die reizenden Monographien über das „Lied vom Kanapee", „Das Großvaterlied und der Großvatertanz"; endlich grundlegende Aufsätze über den begabten Volkslied-Fälscher Zuccalmaglio und über die Herausgabe musikalischer Kunstwerke. Eine schöne Wirkung seiner Tätigkeit kann Max Friedlaender, der jetzt wieder eine Weile zurücksehen darf, auch in der mustergültigen Arbeit „Das Lied der Völker" finden, die sein Schüler Heinrich Möller aller Welt geschenkt hat.

Otto Erich Deutsch, Wien.

Eusebius Mandyczewski

Zu seinem 70. Geburtstag

Der zurückgezogenste, unöffentlichste aller Menschen wird es nicht verhindern können, daß die behagliche Einsamkeit seines Sommerhäuschens in Mönichkirchen in diesen Tagen ein wenig aufgestört wird. Man feiert nicht ungestraft seinen 70. Geburtstag, wenn man von so zahlreichen Menschen geliebt und verehrt wird! Jahrzehnt um Jahrzehnt als Lehrer tätig, hat *Eusebius Mandyczewski* wohl kaum einen Schüler gehabt, der nicht, wie der Schreiber dieser Zeilen, mit kindlicher Liebe und Dankbarkeit an ihm hinge. Das hat gewiß nicht der Lehrer allein bewirkt — der Lehrer, dessen unbeirrbare Sachlichkeit, dessen unerhört scharfer, klarer Kunstverstand alles, was der Unterricht in seinen Bereich zog, interessant und aufschlußreich machte — das bewirkte mindestens im gleichen Ausmaß der Zauber einer ganz seltenen, klaren und reinen Persönlichkeit, bei der Charakter, Erscheinung und Aeußerung in einer Kongruenz zueinander stehen, die ebenso natürlich als vollkommen und so verehrungswürdig ist, wie eben alles Vollkommene und Natürliche.

Eusebius Mandyczewski wurde am 18. August 1857 in Czernowitz als Sohn eines ukrainischen Geistlichen geboren. Er kam als Student nach Wien, noch schwankend zwischen Jus und Musik, sich aber bald für letztere entscheidend. Sein Lehrer *Nottebohm* brachte ihn in den Kreis um *Brahms*, der sich des jungen Musikers mit besonderer Sympathie annahm. Der um vieles ältere Meister muß Mandyczewski als Musiker ganz außerordentlich geschätzt haben, denn er ließ in diesen Jahren — seinem letzten Lebensjahrzehnt — kaum ein Werk erscheinen, das er nicht vorher, noch im Manuskirpt, Mandyczewski hätte sehen lassen, um seine Meinung darüber zu hören. Im Freundeskreise kursierte das Scherzwort: „Mandyczewski findet sogar noch bei *Brahms* Quintenparallelen." Und Mandyczewski sagte lächelnd: „Wenn er welche stehen läßt, muß ich sie doch finden!" Gekrönt hat er sein Freundschaftsverhältnis zu Brahms mit der Redaktion der bei Breitkopf & Härtel erscheinenden großen Brahms-Gesamtausgabe, die, bis auf wenige Bände, bereits fertig vorliegt.

Mandyczewskis äußere Schicksale waren überaus einfach. Mehrere Jahre Dirigent der Wiener Singakademie und des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde, seit 1887 Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, von 1897 bis zu seiner vor wenigen Jahren erfolgten Pensionierung Lehrer für Instrumentenkunde und Musikgeschichte, dann auch für Harmonielehre und Kontrapunkt, am Wiener Konservatorium und der daraus hervorgegangenen Akademie für Musik und darstellende Kunst, hat Mandyczewski ein Leben der intensivsten Arbeit im Dienst einer großen, stillen und schlichten Religion geführt: der Liebe zu den großen Meistern der Tonkunst und ihren Werken. Die Leipziger Universität hat ihn für seine Verdienste um die Schubert-Gesamtausgabe, deren Hauptarbeit er geleistet hat, zum Ehrendoktor erhoben und damit ihren Tribut vor einer Gelehrsamkeit entrichtet, die weit mehr praktisch-künstlerischer, als wissenschaftlich-theoretischer Art ist. Mandyczewski hat, als Komponist wie als Schriftsteller, verhältnismäßig wenig veröffentlicht. Wer seine Kompositionen — darunter vor allem feine, kunstreiche Vokalstücke — kennt, wird diese Zurückhaltung bedauern, die vielleicht ebenso durch den völligen Mangel an persönlichem Ehrgeiz, wie durch einen kritischen Kunstverstand bedingt ist, der, an den höchsten Vorbildern geschult, nur produktive Höchstleistungen anzuerkennen gewohnt ist.

Vielleicht ist sein ganzes, reiches Wissen gerade darum so lebendig und nur aufs Lebendige gerichtet geblieben, weil er es nie zu Tinte und Papier hat werden lassen. Er ist selbst ein schönes, weises, unerschöpflich inhaltreiches Buch, immer offen zur Belehrung und Anregung für jeden. In seinem Gehirn ist eine Fülle positiven Wissens aus dem Gebiet der Musik und ihrer Geschichte aufgespeichert, die es mit einem Lexikon aufnehmen könnte, vereinigt mit einer Kenntnis der Meisterwerke aller Zeiten, die so gut wie lückenlos ist. Den Kontrapunktiker strengster Schule hat seine ganz und gar baumeisterliche Freude am Praktisch-Handwerklichen immer davor bewahrt, Theoretiker zu sein. Wer bei ihm Kontrapunkt trieb, lernte verstehen, was Geist und Phantasie bei diesem angeblich so trockenen Studium bedeuten können. Einfach, klar und vertrauenerweckend wie die Persönlichkeit war auch die Lehre. Es scheint, als ob von seiner Person, von der warmen, herzlichen Güte und Freundlichkeit seines Wesens eine reinigende Wir-

kung ausginge: unmöglich, daß jemand vor ihm einen häßlichen oder unfreundlichen Gedanken haben könnte!

Was Mandyczewski in lebenslanger, unermüdlicher Tätigkeit zur Verbreitung und Pflege edelsten Kunstgutes als Forscher, Herausgeber, Bearbeiter geleistet hat, wird von den Fachgenossen immer in dankbarer Anerkennung gewürdigt werden. Das Verdienst der unmittelbar wirkenden Persönlichkeit aber, des Lehrers, Anregers, Beraters, Förderers, ist im Bewußtsein einer großen Gemeinde von Getreuen lebendig, die heute mit den allerinnigsten Wünschen seiner gedenkt!

Hans Gál, Wien.

Zu unseren Bildern

In der Folge werden wir in kritischen Würdigungen wie auch durch ausgesuchte Reproduktionen zum Schaffen der besten in- und ausländischen Bühnenbildner Stellung nehmen, und zwar beginnen wir mit Szenerien der *Münchner Staatsoper*, die dank der künstlerischen Eigenart *Leo Pasettis* allgemein die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Leo Pasetti — um von seinen Anfängen zu sprechen — beweist abermals, daß wohl der Dichter, nicht jedoch der Bühnenbildner in der Jugend seine Laufbahn vor sich sehen kann — Pasettis künstlerische Bemühungen erstreckten sich längere Zeit ausschließlich auf die Landschaft und sogar spezialisiert auf das Porträt. Eigentlich war es ganz ein Zufall, der ihn von der reinen Malerei weg zur dekorativen Gestaltung hinführte: damals nämlich, als in München der „Neue dramatische Verein“ im kleinen Lokal der „Elf Scharfrichter“ mit hochliterarischen, besonders symbolistischen Stücken experimentierte; Pasetti inszenierte u. a. Maeterlincks „Blinden“ und der hier geoffenbarte feine Instinkt für Stimmung ebnete ihm den Weg zu den Kammerspielen. Das war noch in der heute wertvoll geschichtlichen Periode der Kammerspiele, vor dem Kriege und vor Otto Falckenberg. Mit Bruno Walters glanzvollem Wirken an der Münchner Oper ist Pasettis weiterer Aufstieg verknüpft; Walter holte ihn bekanntlich als Gastinszenator an die Berliner städtische Oper späterhin, und die vielbesprochene Inszenierung war die der „Turandot“. Jetzt winken Aufträge für Amerika! Dies ist gewissermaßen das Entrée-Billet in den exklusiven Zirkel der Leute von Weltgeltung, und man kann es niemand verdenken, wenn er solchen breiten Erfolg ersehnt.

Pasetti hat, man muß schon sagen, das Glück, Russe zu sein, denn der Russe bringt aus seiner Landschaft die zarten Schwingungen der Stimmung mit und sein konstruktives Denken, sein lebhaftes Einfühlungsvermögen befähigen ihn zur Architektur und Kultur. Kein Volk reist vielleicht so viel wie das russische und das musikalische Talent ist ihm in die Wiege gelegt, beides Dinge, die dem Künstler Pasetti eminent förderlich waren. So haben Aufenthalte in Paris, Italien, Nordafrika, Rußland Beziehungen zur internationalen Ballettkunst der Pawlowa die Fülle seiner bildhaften Optik bereichert, und die starke, durch Klavierspiel noch mehr gereizte Empfindlichkeit für Musik bewirkt es, daß sich das malerische Schaffen vollkommen aus der Dynamik und dem Linienverlauf der Töne vollzieht. Typisch für Pasetti ist sein Bekenntnis zur größten Buntheit (der russische Einschlag!), die aber das Wort bzw. den Solisten nicht drücken darf und durch die rhythmische Anordnung sich sozusagen zur Ruhe verklärt. (In „Turandot“ II wurde eine solche „stilistische Fesselung“ des Pompes versucht.) Von russischer Herkunft ist auch das geschweifte, nuancenreiche Lineament der Hand bei Berührung mit orientalischen Stoffen und gegenüber der erregten Phantastik der Märchen. Ein nachdenkliches Wort aus dem Munde des Künstlers sei übrigens genannt: „Alles muß da sein und darf doch als Stil nicht in den Vordergrund kommen.“ Damit hebt sich Pasetti von gerade heute betonten Stilforcierungen (z. B. „Gotik“ im Parsifal) scharf ab. Zum heiklen Problem der Wagner-Inszenierung hat er sich, der auch der Gatte der wundervollen Isolde (Elisabeth Ohms') ist, im vorjährigen Almanach der bayerischen Staatstheater geäußert. — Wir haben geschwankt, ob wir Bilder aus der „Rose vom Liebesgarten“, zum neueinstudierten „Palestrina“ oder ein solches aus Franckensteins „Li-Tai-Pe“ vorlegen sollten. Nun haben wir, um zwei Stimmungsbilder ausgesprochenen Ausstattungsszenerien gegenüberzuordnen, Entwürfe zu „Fidelio“ (I. Akt), „Cardillac“ (I. Akt) bzw. Händels „Julius Cäsar“ (sehr gegensätzlich zum Shakespeareschen Schauspiel!) und zum Strawinsky-Ballett „Petruschka“ gewählt. — Die Lichtbildaufnahmen sind aus der Werkstätte Rudolf Hatzold in Magdeburg. *A. B.*

Bücher und Noten

Heinrich Peter Schökel: Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel 1926.

Nachdem vor einem Vierteljahrhundert Max Schwarz und Michel Brenet gleichzeitig auf die Bedeutung des jüngsten Sohnes Seb. Bachs hingewiesen hatten, brach durch die Arbeiten H. Aberts, durch F. Tutenbergs Kieler und die vorliegende Münchner Dissertation, die Neuausgaben H. Riemanns, L. Landshoffs und R. Sondheimers eine rechte J. Chr. Bach-Renaissance herein. Es war an der Zeit, daß der Musiker, der für einen Mozart „einer der größten Meister" gewesen ist, den ihm gebührenden Platz in der Entwicklung der Tonkunst wieder einnimmt. Die Arbeit Schökels geht, wie es einem an der Stilmischung des 18. Jahrhunderts intensiv beteiligten Musiker gegenüber nicht anders möglich ist, vergleichend vor. Und diese mit Sorgfalt unternommenen vergleichenden Untersuchungen gewähren einen durch zahlreiche Beispiele erhellten Einblick in Bachs Schaffen. In Einzelheiten (Kapitel: Das Klaviersolo in Italien 1730—60) hat sich seit dem Abschluß der Schökelschen Arbeit — 1921 — vor allem durch inzwischen zugänglich gewordene italienische Ausgaben unser Urteil geschärft, so beispielsweise über Rutini. Und damit ist auch der geistige Umkreis um die vom Verfasser zu sehr abseits gestellte, wichtige Sonate in c moll Op. V No. 6 erweitert.

*

L. Ssabanejew: Geschichte der russischen Musik. Bearbeitet und mit Vorwort und einem Nachtrag versehen von O. von Riesemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Mit O. von Riesemanns „Monographien" gehört das vorliegende Buch zu den bedeutsamsten Veröffentlichungen über die russische Musik. Der Verfasser verfolgt mit logischer Folgerichtigkeit das Ziel, kein Geschichtswerk sondern eine soziologisch-psychologische Studie über die Musik Rußlands zu geben. So steht der Empfindungstypus „die Geschmacksgruppe" am Anfang und im Mittelpunkt der Darstellung. Diese gewinnt so an allgemeinem Interesse, wenn auch der musikalische Tatbestand — worauf der Bearbeiter selbst mehrfach hindeutet — sich mitunter recht gewaltsame Pressungen in „seinen" Typus gefallen lassen muß. Die großen soziologisch bedingten Entwicklungslinien der neuen Musik werden scharf herausgehoben, so daß man manches, was bislang als Höchstpersönliches erschien (siehe Kretzschmars Analyse der Sinfonien Tschaikowskys) sich jetzt im Rahmen eines notwendigen geschichtlichen Ablaufs vollziehen sieht. Das Buch gliedert sich in die drei Abschnitte: Das musikalische Schaffen des Volkes. Die weltliche Kunstmusik — Die Kirchenmusik, und den Nachtrag: Die russische Musik der Gegenwart, wobei der Nachdruck durchaus auf der Musik des 19. Jahrhunderts seit Glinka liegt. Gern hätte man die scharfsinnigen stilkritischen Ausführungen des Verfassers durch Beispiele veranschaulicht gesehen.

*

Kurt von Wolfurt: Mussorgskij. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1926.

Mit Recht bekämpft der Verfasser in der Einleitung die Festlegung der Kunst Mussorgskijs als einseitig realistische mit dem Hinweis, daß in ihr die phantastischen, dämonischen und romantischen Elemente mindestens denselben Rang einnehmen. An ein sehr eingehendes Kapitel über die Vorgänger Glinka und Dargemuishskij schließt sich ein klug getürmter Aufbau des Lebens an, in das ein gewichtiger Teil der Entwicklung der russischen Tonkunst in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts hineinfällt. Bis schließlich in den Schicksalen des Boris Godunoff sich die notwendig gewordene Auseinandersetzung der dilettierenden und der aus der russischen Seele eruptiv hervorbrechenden Kräfte vollzieht. Klar und übersichtlich ist das Mittelstück des Buches, das die Untersuchungen der Werke umfaßt von Sallambo über den Ur- und den bearbeiteten „Boris" bis zu den Liedern und Klavierwerken. Den letzten Teil, der 86 Briefe des Komponisten enthält, möge man nicht als „Anhang" betrachten. Hier geht die Biographie in Wahrheit in das pulsierende, warme Leben selbst über. Der gern über seine künstlerischen Absichten sprechende Mussorgskij öffnet hier die Tür seiner Werkstatt weit. Eines dieser glühenden Bekennerworte, das Licht über das gesamte Schaffen des russischen Meisters wirft, möge hier stehen: „Die künstlerische Darstellung der Schönheit allein in ihrer rein materiellen Bedeutung — ist große Kinderei — das Kindesalter der Kunst. Die feinsten Züge der

Menschennatur und Menschenmassen, das unentwegte Beackern dieses wenig erforschten Landes und seine Eroberung — das ist die wahre Sendung des Künstlers. Zu neuen Ufern. Furchtlos durch Stürme, über Untiefen und Klippen hinweg, zu neuen Ufern!"

*

Otto Bacher: Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert. Englert & Schlosser, Frankfurt a. M. 1926.

Die jetzt als Ganzes vorliegende Arbeit, von der bereits einige Ergebnisse veröffentlicht wurden, behandelt eine ebenso interessante wie wichtige Epoche unserer deutschen Operngeschichte. Mozart, dessen Oper „Cosi fan tutte" in Frankfurt ihre erste deutschsprachige Aufführung erlebte — vor der Berliner Aufführung vom 6. Aug. 1792 (Abert II, 641) — steht im Mittelpunkt der Ausführungen. Neefes Melodram „Sofonisbe" fällt ins Jahr 1776, und wenn die auf Seite 24 angegebenen Zahlen 1769/70 auch für Philidors „Tom Jones" Geltung haben sollen, steht des Verfassers „angeblich" zu recht, da die erste Aufführung der Comédie lyrique in Deutschland bereits 1768 in Wien stattfand. Die gut illustrierte Arbeit (Dekorationen zu Salieris Palmira, zu Mozarts Titus von Fuentes usw.) schließt sich der ansehnlichen Reihe von Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Frankfurts würdig an.

Ernst Bücken.

*

Richard Trunk: Gesänge in Bandausgabe.

Der Münchner Musikverlag *Otto Halbreiter,* der den weitaus größten Teil des reichen Liedschaffens von Trunk besitzt, hat soeben die ersten Bandausgaben einer Reihe von Liedern des vielgesungenen und sehr erfolgreichen Lyrikers erscheinen lassen. Es sind zwei Bände mit je zwölf Gesängen für zwei Stimmlagen (Text deutsch und englisch). Die Ausstattung ist sehr geschmackvoll; Druck und Papier musterhaft. Es sei auf diese beiden Bände (der Preis für den Band ist 4 Mk.) mit besonderem Nachdruck hingewiesen; umsomehr sie in geschickter Auswahl eine Anzahl der bekanntesten und wirksamsten Gesänge Richard Trunks enthalten. Genannt seien: In der Nacht — Frühlingssonne — Nachtgesang — Das Hemd — Ecce homo — Die Stadt — Suleika — Flackere, ew'ges Licht — Der Sommerfaden — Tanzlied. Da früh und spät entstandene Gesänge des Meisters berücksichtigt sind, geben die beiden Bände ein deutliches Bild nicht nur wechselnder und mannigfaltiger Liedgestaltung, sondern auch ein klares Bild von der schöpferischen Persönlichkeit des Komponisten selbst. — Es gibt geborene Liederkomponisten. Bei Richard Trunk ist dies der Fall. Er ist ein sehr kultivierter und dennoch liedfroher Musikant. Seiner musikerfüllten, im Grunde sonnigen Natur ist das echtwüchsige deutsche Lied notwendige und tief gefühlte Gestalt und treuer Widerschein des eigenen künstlerischen Selbst. Richard Trunk kennt wie wenige die Form und die inneren Gesetze des Liedes. Er kennt wie wenige die Natur, die Froheit und innere Bedingtheit des Gesanges überhaupt.

Richard Würz.

*

Kirchenmusikalische Werke von Joseph Meßner. A. Böhm & Sohn, Augsburg.

Meßner ist in der Kirchenmusik durch sein Op. 4, die *„Messe in D"*, bekannt geworden. Sie ist bis jetzt auch sein bestes Werk geblieben. Solistisch geht es neue Wege dadurch, daß sog. „Charaktermotive" verwendet werden, also das Prinzip der leitmotivischen Thematik sinngemäß auf die Messenanlage übertragen wird. Meßner erreicht so eine innere Einheitlichkeit, die sich in der äußeren Architektonik ausdrückt. Die Wahl dreier Themen für die dreimalige Anrufung im Kyrie ergibt die Form a b c, an Stelle der sonst beliebten zyklischen a b a, deren schematische Anwendung hier mit Glück vermieden ist. Dem alten Brauch, im Agnus Dei auf das Kyrie zurückzugreifen, bleibt auch Meßner treu, wobei er allerdings das Kyrie-Motiv a (Gott Vater) verwendet. Etwas kursorisch ist der Ablauf des Gloria. Dagegen erfreut die knappe Fassung des Credo durch einzelne schöne Teilgruppierungen, innerhalb derer künstlerisch das auch satztechnisch sehr schöne fünfstimmige „Et incarnatus" den Höhepunkt ausmacht. Schwächer das Sanctus, dessen Motiv deutlich an Filke erinnert, während im Hosianna die Melodik (auch der Tripeltakt ist gefährlich!) volkstümlich - heiteren Barockcharakter trägt, der einen sehr unvermittelten Gegensatz zur Ekstatik des „pleni sunt coeli et terra" darstellt. Die ganze Messe ist so straff zusammengefaßt, daß das gedankliche Material nicht des weiteren verarbeitet werden kann.

Der Chorsatz ist flüssig in den polyphonen, schlicht in den homophonen Partien. Die Blechbläser sind wirkungssicher bedacht; vor allem scheint Meßner die poetisch-romantischen Ausdrucksmöglichkeiten des Horns zu lieben, wie sich das ja auch aus anderen Werken ersehen läßt. Die *„Missa Poëtica"* für Solo-Gesang und Orgel, Op. 9, leidet unter einer etwas schwerflüssigen, zähen, aber gehaltvollen Behandlung des Orgelsatzes, der wohl an Reger orientiert ist, aber nicht dessen harmonische Substanz und formale intuitive Sicherheit erreicht. Meßner gibt in seiner Musik ein treues Gegenstück zu der die einzelnen Teile des Meßordinariums paraphrasierenden lyrischen Haltung der Dichtung von Ilse v. Stach. Die Singstimme ist wirkungsvoll geführt, Anklänge an Wagnerischen Sprechgesang bringen ein dramatisierendes Element hinein. Nicht ganz sorgfältig ist die Deklamation, die auch in späteren Werken nicht immer genügend durchgearbeitet wird. Sehr schön wird im Nachspiel der Orgel der Charakter der freien Improvisation getroffen. Ein kleines *„Ecce Sacerdos"* für Chor und Bläser Op. 11 rechne ich zu dem Besten, was Meßner bisher gebracht hat. Auch hier wieder ein festlich-froher barocker Ton. Die dankbaren Aufgaben des Chors werden durch Hörner, Trompeten und Posaunen unterstützt, deren Schweigen bei kleinen a cappella-Partien diese gegensätzlich zur Wirkung kommen läßt. Hier ist der süddeutsch-österreichische Zug im Meßnerschen Schaffen sehr glücklich zu spüren. Neueren Bestrebungen zur liturgischen Vereinheitlichung der Musik bei der Messe dienen die *Wechselgesänge für Peter und Paul und Allerheiligen*, Op. 7 und Op. 12. In derselben Besetzung: Chor und Bläserseptett, bei der Komposition für Peter und Paul auch noch durch Orgel unterstützt. Bekanntlich enthalten die Messenkompositionen nur die gleichbleibenden Teile des sog. Ordinariums, während die Proprien für die einzelnen Feste des Kirchenjahres meist nur in Kompositionen der klassischen Polyphonie vorliegen. Das hat seinen Grund darin, daß speziell die süddeutsch-österreichische und auch italienische Tradition diese sog. Einlagen durch beliebige, dem Text und der liturgischen Situation des Tages oft nicht entsprechende Kompositionen ersetzte. Die Gegenwart erst läßt die Wechselgesänge, die auf das einzelne Fest treffen, wieder in ihre Rechte eintreten. Meßners Kompositionen auf die Texte zu Peter und Paul und Allerheiligen wollen nicht mehr sein als Gelegenheitsarbeiten zum praktischen Gebrauch. Insofern wäre es unrecht, sie zu kritisch zu mustern. Immerhin hat er sich's manchmal darin zu leicht gemacht. Graduale und Communio aus Op. 7 bedeuten nicht viel, auch der Introitus ist mehr aufs „Gefühl" berechnet. In den Wechselgesängen für Allerheiligen Op. 12 mischen sich die verschiedensten Grundelemente. Das mag in der Wirkung blenden, drückt aber den eigentlichen Wert empfindlich. (Ich deute nur an: die bequeme Rezitation der Doxologie im Introitus; die unsicher hin- und herschwankende Modulation im Graduale; das abrupte Nebeneinander in der Communio: Fernchor lisztisch, dann klassische Polyphonie im „Beati pacifici", dann ein Abstieg zum regelrechten Liedertafelstil.) Das ungeklärte stilistische Nebeneinander, zu dem man auch noch aus den 6 Pange lingua Beispiele beibringen könnte, schadet den kleineren Arbeiten Meßners. Seine Messe in D vermeidet diesen Fehler und gibt sich mit kleinen Ausnahmen am persönlichsten. In dieser Richtung sollte uns Meßner bald ein sorgfältig ausgereiftes kirchenmusikalisches Werk schenken. Seine große Begabung und sein sicheres Können verpflichten ihn hierzu.

Willi Schmid.

*

Zur Beethoven-Ikonographie.

Warum ängstlich tun, Scheu haben, wenn ein Künstler es unternimmt, nach überlieferten Vorlagen *seinen* Beethoven zu gestalten? Diese Kühnheit hatte der feine Münchner Maler und Porträtist *Alfred Schwarzschild*, der endlich — gottseidank! — nicht den dämonisch-titanischen Beethoven hinstellt, sondern den in sich klaren, gereiften Mann. Es ist der Beethoven, der um sein Schicksal weiß: der Mund wie im Leben verzogen, in Schmerz und Trotz, das offene, wie auf eine Idee gerichtete Auge herrlich. Schwarzschild bringt uns den Menschen Beethoven nahe, wie des Meisters Sinfonien den Menschen offenbaren müssen. Eine Gefahr hätte es sein können, daß der Maler zu Farben griff. Aber seine Töne sind zart geworden, wirkungsvoll im Licht. — Der Farbenlichtdruck (Bildgröße 51 : 38 zum Preis von 10 Mark) ist im Verlag von Ludwig Möller, Lübeck, erschienen. *A. B.*

Zeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 54. Jg. Nr. 36. — *Erwin Kroll* „Absolute und atonale Musik“: „In Wirklichkeit arbeiten unsere heutigen Komponisten keineswegs atonal, sie bedienen sich vielmehr derselben zwölf Halbtöne, die schon ihre Vorgänger benutzten. Und so sehr sie sich bemühen, alle funktionellen Beziehungen zwischen den Tönen auszuschalten: das Gesetz der Oktave, das jene zwölf Töne umschließt, können sie trotzdem nicht umstürzen.“

MELOS, 6. Jg., Heft 8/9. — *Otto Gombosi* „Ungarische Musik der Gegenwart“ (Alexander Jemnitz, Georg Kósa, László Lajtha, Zoltán Kodály, Hugo Kelen und natürlich Bartók). — *Peter Panóff* „Die russische Oper in ihrer Stellung zur westeuropäischen Musik“ (Verflachung des musikalischen Geschmacks durch die neu-neapolitanische Oper, „leichtfertige“ Bühnenwerke eines Fomin, Matynsky, Tittoff, Paschkewitsch und Werstowski!?). — *Robert Engel* „Hat die Orgelmusik in Rußland Zukunft?“: „Unter den russischen Problemen findet sich eins, das weder im Auslande noch in der U. d. S.S.R. selbst genügend Beachtung findet ... dies Problem ist die Orgelmusik auf durchaus weltlicher Basis. Als bekannt kann vorausgesetzt werden, daß gerade dieser Zweig der Tonkunst in Rußland fast ganz übersehen wurde, denn die weltliche Behörde des alten Rußlands unterstützte die Orgelmusik durchaus nicht und die kirchliche ließ ja überhaupt keine Instrumentalmusik zu.“ — *Wolfgang Greiser* „Litauische Musik“ (Anklänge an jenes „unsagbar eintönig-schwermütige Psalmodieren, das den russischen Volksgesang auf eigentlich nur ganz wenigen Tönen trägt“ ...) „Fast allen litauischen ‚Dainen‘ liegt in der Melodieführung die diatonische Tonleiter des griechischen Tonsystems zugrunde. Sie wird aber musikgesetzlich weder von unseren Dur- noch vom Umfange unserer Molltonarten vollends umspannt.“ — *Hermann Erpf* „Ludwig Weber: Streichermusik (Quartett)“! — *Karl Geiringer* „Arthur Willner“ (Berlin). — *Willi Schmid* „Grundsätzliches zum Münchner Bach-Fest.“ (Richtlinien für die Neue Bach-Gesellschaft, nicht zu verengen und der Gefahr der „Ueberalterung“ zu entgehen.)

DIE MUSIKANTENGILDE, 5. Jg. Heft 6/7. — Sonderheft der 2. Reichsführerwoche in Lichtental. — H. Burkhardt „Donaueschingen — Baden-Baden“. — *Fritz Jöde* „Jugendmusik bis Lichtental 1927.“ — *Fritz Reusch* „Jugendmusik heute“. — *Paul Hindemith* „Zur mechanischen Musik“: „Daß man mit Hilfe der mechanischen Musikinstrumente die Menschen mit Musikersatz vollgestopft hat, statt ihnen Vollwertiges zu geben, ist allerdings ein Fehler, der in Unkenntnis des Sachverhalts bisher begangen wurde, den in Zukunft zu vermeiden wir aber durch unsere Aufführungen helfen wollen.“ — *Carl Robert Blum* „Das Musik-Chronometer und seine Bedeutung für Film-, Theater- und allgemeine Musik-Kultur“.

Im „DRACHENTÖTER“ I. Jg. Heft 2/3 ein Aufsatz von dem feinen *Armin Knab*: „Ludwig Weber und die neue Tonkunst“.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, 85. Jg. Nr. 36. — *Walter Petzet* „Besuch bei Sibelius“: „Sibelius ... ist für Finnland geworden, was Grieg für Norwegen war ...“ — Nr. 37. — *Willi Hille* „Melodische Metamorphose“: „Die radikale Abkehr der musikalischen Moderne von der harmonisch-melodisch-rhythmischen Insichgebundenheit und Voneinanderabhängigkeit der Tradition prägt ihre eigenwillige Note am durchgreifendsten im gefühlsmäßigen wie artistischen Aktionsbereich der Melodie aus, obwohl sie in der Ausdrucksrevolutionierung der Harmonik äußerlich sinnfälliger in die Erscheinung tritt.“ (Die Variation wird als ideale Form für die neuorientierte Musik beansprucht.)

DER AUFTAKT, VII. Jg. Heft 9. — *Wilhelm Pyper* und *Paul F. Sanders* „Holländische Musik von 1900—1925“ (Alphons Diepenbroek, Johan Wagenaar, Bernard Zweers; Alex Voormolen, Daniel Ruyneman). — *Willi Hille* „Die Befreiung vom Wort“: „Hier soll ein Problem angeschnitten werden, das eigentlich schon lange für eine theoretische Durchleuchtung reif war: die wortlose Vokalmusik“. — *Erich Steinhard* „Menschen- und Maschinenmusik“ (Perspektive!)

LA REVUE MUSICALE. 8ᵉ an., num. 10. — *Paul Garnault* „Instruments d'Amour“. — *Charles Koechlin* „Les Compositeurs et la Critique musicale“: „Die Komponisten sind gar keine so schlechten Kunstrichter“. (Fügen wir hinzu: die Journalisten — wie die Geschichte der musikalischen Kritik exemplifiziert — in der Regel — Dummköpfe! — Koechlin sagt, man müsse nicht unbedingt die Technik einer Kunst beherrschen, um sich darin auszukennen. Beweis: Baudelaire,

oder — sehr richtig — die Dilettanten des 18. Jahrh. — Aber da tritt an Stelle technischer Einsicht: die geniale Intuition. — Es ist die Rede von den „gefährlichen Klassifikationen". Klassifizieren, koste es, was es wolle! — Die einzig mögliche Kritik: Ich liebe etwas, oder ich liebe es nicht.) — „Lettres de E. T. A. Hoffmann à Théodore Hippel". (Hoffmann ist wie Heine also immer noch eine spezifisch französische Angelegenheit.) — *Charles Dyke* „La Vie Musicale anglaise au temps d'Elisabeth". (Das elisabethanische Zeitalter widerlegt die absurde Legende, die Engländer besäßen die geringste Musikalität.) — *Maurice Boucher* „La Révalorisation des Idées". (Ein tiefes schönes Bekenntnis zum „Inwendigwerden" — dies ist die „révalorisation"! — Hingesprühte Sätze wie: „Die Idee tötet sich in dem Maße, wie sie sich verwirklicht." „Sie entwürdigt sich durch ihre Ausstrahlung." Oder: „Wenn die Ideen erbleichen und farblos werden, prosperieren die Apotheker." Dann kommt das Zeitalter der Drogen und Analysen! — „Die ersten 20 Jahre des 20. Jahrh. erweisen einen ebenso charakteristischen Zustand wie das Zeitalter Beethovens, Wagners, Debussys." — Die Polytonalität ist eine genehmigte Einrichtung geworden — trotz schreiender Mißbräuche, die man mit ihr getrieben, trotz eines tyrannisch-widerborstigen Publikums. Aber die einen verführt sie zur Weichlichkeit, die andern zur Brutalität. „Bald schafft sie eine ermüdende Gleichförmigkeit, mischt ein zuviel an Farben, das nur ein Grau in Grau geben kann, bald verletzt sie durch mörderische Roheit." — Das sagt der Biograph des unseligen Alberic Magnard!)

Musikbriefe

Dornach. Die Sektion für redende und musikalische Künste am Goetheanum in Dornach-Basel veranstaltete auch in diesem Sommer wieder eine *musikalische Tagung* in geschlossener Form für Mitglieder und Nichtmitglieder der Anthroposophischen Gesellschaft — von einer zeitgenössischen Bedeutung, daß man nicht an ihr vorübergehen kann. Die Krise, in der wir uns heute auf allen Kulturgebieten befinden, zeigt sich ja auch besonders in der Musik und bringt gerade dadurch ein interessantes Ergebnis aus dem Reiche dieser geistigsten aller Künste, in deren Dienst sich mit Konzerten und Vorträgen bedeutende Musiker unserer Zeit gestellt hatten. Noch ist das neue Goetheanum nicht beendet, noch kämpfen die Sänger mit Akustikschwierigkeiten, und die Zuhörer mit Engigkeitsbeschwerden in dem hölzernen Interimssaal, aber er ist immer angefüllt das ganze Jahr für die Resultate der ernsten geistigen und künstlerischen Arbeit an der Hochschule für Geisteswissenschaft in Dornach. So hatten sich auch zur musikalischen Tagung 7—800 Menschen aus den verschiedensten Ländern eingefunden, unter denen man diesmal besonders viele Italiener und Franzosen traf. Die gemeinsame Weltanschauung überbrückt hier alle nationalen Unterschiede.

An der Spitze der Vorträge standen wieder solche über Musik von Dr. Rudolf Steiner, vom Dichter *Albert Steffen* gelesen. *Karl Baltz* aus Wien sprach über die Bedeutung der Geige für die Entwicklung der Musik, Prof. *Felix Petyrek* (Athen) über Bachs „Kunst der Fuge", Frau *v. Brederlow* (Danzig) über Praxis im Klavierunterricht; der Sanskrit-Forscher Prof. *Hermann Beckh* (Stuttgart) über die Behandlung der Tonarten bei Richard Wagner, *Alois Haba* (der Vertreter der Vierteltonmusik) über das Grunderlebnis des schöpferischen Musikers, und der Naturwissenschaftler Dr. *Günther Wachsmuth* über das Phänomen des Tones mit Experimenten. In den Konzerten waren alle Zeiten vertreten von Vivaldi bis Hindemith, und alle Stile vom *Wintzer-Kyber*schen Kinderlied bis zur modernen Missa brevis von *Hermann Reutter*. Neben Werken unserer Klassiker wurden lebende Komponisten und Komponistinnen zu Gehör gebracht: *Gerh. Maas, Max Schuurmann, Meta ter Kuile-Troxler, Felix Petyrek, Ralph Kux, H. Reipert, Leopold van der Pals, Honegger, Tscherepnin, Raymond Petit, Fried. Doldinger, Henry Zagwyn, Anny v. Lange, Karl Hopp, Hermann Klug, Béla Bartok, Kodaly, Jan Stuten, Walter Braunfels, Paul Baumann, W. Lewerenz.* Unter diesen befinden sich die Komponisten des Goetheanums, deren Musik leider von dort noch wenig in die Welt hinausdringt. Sie befassen sich mit eigenartiger Instrumentation, die reizende Effekte erzielte in den chinesischen Liedern von *Jan Stuten*. Sänger und Sängerinnen verschiedener Länder gaben Konzerte: *Marta*

Fuchs (Stuttgart), *Paul Rößl-Majdan* (Wien), *Cäcilie Valnor* (Köln), *Alice Baron* (Mailand), *A. Kat. Ernst* (Basel), *Valdis Zerener* (Oslo). Unter den Pianisten leuchtete das künstlerische Klavierspiel von Prof. *Petyrek* hervor, auf dem Gebiete der Streichinstrumente erfreute *Walter Caspar* (Frankfurt) auf seiner Viola d'amore in einem Konzerte mit alter Musik.

Die schauspielerischen Leistungen der Schule für redende Künste von Frau *Marie Steiner* entwickeln sich schon heute zu eigenartig-reizvollen künstlerischen Darbietungen, wie die herrlich-humorvollen Szenen aus dem Sommernachtstraum! Ebenso sind die Bilder aus den Mysterienspielen Dr. Steiners von ergreifender seelischer und sprachlicher Wirkung. Den Höhepunkt bildeten nach wie vor die Eurythmie-Aufführungen, die in solcher Vollendung eben nur in Dornach zu sehen sind. — Nach der Tagung stellten sich wieder die Künstler wie im Vorjahre zur Verfügung, um den Arbeitern am Goetheanum ein Konzert zu geben. — Leider begünstigte nicht wie im Vorjahre die Sonne den Aufenthalt in dieser wunderschönen Gegend — Regenströme ergossen sich über die den Hügel hinaufwandernden Scharen! Und wenn der Torwärter sagte: Voriges Jahr brieten wir, dies Jahr schwimmen wir — so hatte er recht. Trotzdem werden alle dankbar sein für diese interessanten Erlebnisse und sich schon auf die Tagung im nächsten Jahre freuen.

Elisabeth Gerlach-Wintzer.

*

Erlangen. Hochburgen zum Sterben verurteilter Kunstbetriebe umgeben uns in Erlangen: im Norden das Wagner-Bayreuth, im Süden das Männerchor-Nürnberg. Um so besinnlicher muten die Leistungen des einheimischen Konzertlebens an, mögen sie auch im Sommer etwas unscheinbar gewesen sein. Die wenigen Orgelfeierstunden in der Neustädter Kirche fanden ein kleines, aber verständiges Publikum. Meister *Sittard* bescherte zwei moderne Werke: Rezniceks „wohltemperiertes" cis moll-Präludium und Fuge und eine allzu bluffend gearbeitete d moll-Passacaglia des Amerikaners Middelschulte. — Sinn und Richtung in verstärktem Maße versuchen die Darbietungen zu geben, die vom Collegium musicum des Musikwissenschaftlichen Seminars ausgehen, eigene wie die fremder, herangezogener Kräfte. Eine bewußt schlichte Beethoven-Ehrung bedeutete hierbei der Sonatenabend des Münchener Geigers *Robert Haaß*. Klassischer Tanzmusik (Deutschen, Ländlern und Contretänzen Mozarts, Beethovens und Schuberts) war ein achtenswert ausgeführtes Programm des Collegium musicum selbst (unter Leitung von Priv.Doz. Dr. *G. Becking*) gewidmet. Gerade dieser Abend bewies aufs neue die Notwendigkeit solcher zweckbedingter, stilsicherer und im besten Sinne „dilettantischer" Veranstaltungen. Unerfindlich (oder, in diesem Falle, nur allzu offensichtlich), wie eine solche Darbietung, deren das Collegium musicum nun doch schon über ein Viertelhundert in Erlangen und anderen Städten hinter sich hat, von seiten einer Nürnberger Kritik verkannt und hämisch bespöttelt werden konnte.

Hans Költzsch.

*

Salzburg. Die wirtschaftliche Zerrüttung der Nachkriegszeit hat es mit sich gebracht, daß auch die Internationale Stiftung *Mozarteum* eine mehrjährige Pause in ihren Mozart-Festen eintreten lassen mußte. In diesem Jahre trat sie nun wiederum mit einer Reihe von Veranstaltungen hervor, die durch die subtile Auswahl des Gebotenen weitgehendem Interesse begegneten. Auf dem künstlerischen Programm standen unter anderen Werken Mozarts vielfach solche, die im alltäglichen Konzertbetrieb äußerst selten geboten werden. Es sind dies meist Kompositionen, die durch ungewohnte Besetzung einer Aufführung gewisse Schwierigkeiten entgegensetzen, die aber infolge ihres hohen künstlerischen Wertes zu Unrecht hinter ihren oft gehörten Schwestern zurücktreten müssen. So brachte ein Kammerkonzert, das von dem Dresdner Streichquartett bestritten wurde, neben reiner Streichmusik auch das selten gehörte Quartett für Oboe und drei Streichinstrumente. Der Bläserpart wurde von *Robert Jäckel* (Salzburg) in einwandfreier Weise ausgeführt. Das Orchesterkonzert der *Wiener Philharmoniker* unter dem Dirigenten der Wiener Staatsoper, *Robert Heger*, brachte die sogenannte Haffner-Sinfonie, den Variationensatz aus dem Divertimento K.V. 334, eine Sopranarie mit Orchester und obligatem Klaviersolo (Gesang: *Berta Kiurina*), das Klarinettenkonzert mit *Viktor Polatschek* von der Staatsoper als Solisten und die „kleine Nachtmusik". Einen Kunstgenuß besonderer Art stellte die Aufführung der großen c moll-Messe dar. An der gleichen Stätte, da dieses bedeutsame Werk zum ersten

Male erklungen, da Mozart selbst den Taktstock führte und Konstanze die Sopranpartie sang, kam es nunmehr wieder zur Darstellung, nämlich in der altehrwürdigen Stiftskirche zu St. Peter. Der Leiter der Aufführung, *Bernhard Paumgartner*, unternahm hier einen neuen Versuch, mit Verwendung von Teilen aus anderen Werken Mozarts eine Ergänzung der unvollendeten Komposition durchzuführen. Die Wirkung war eine sehr befriedigende. — Der Dramatiker Mozart kam in einer Aufführung von Figaros Hochzeit zu Worte, die die Festspielhausgemeinde für die Tagung beisteuerte. Als Dirigent fungierte auch hier *Robert Heger*, für die Gesangspartien waren prominente Mitglieder der Wiener und Münchner Staatsoper gewonnen.

Mit den künstlerischen Darbietungen jedoch war das Programm der Mozart-Tagung noch nicht erschöpft, ein wissenschaftlicher Teil brachte 15 Referate verschiedener Gelehrter mit anschließenden Diskussionen. Hierin fanden Themen der einzelnen Forschungsgebiete um Mozart Behandlung. *Guido Adler* (Wien) hielt die Eröffnungsrede. Der leider inzwischen verstorbene *Hermann Abert* (Berlin) steuerte, durch Krankheit am persönlichenErscheinen gehindert, einen Vortrag „Mozart und Beethoven" bei, der durch *Fritz Blume* (Berlin) zur Verlesung kam. Eine Ergänzung erhielt das Programm der Tagung noch durch mancherlei gesellschaftliche Veranstaltungen, zwanglose Zusammenkünfte, bei denen Unterhaltungsmusiken und heitere Kompositionen Mozarts zu Gehör gebracht wurden.

Von den Darbietungen der Festspielhausgemeinde standen wieder in erster Linie die Inszenierungen *Max Reinhardts*, auf die als außermusikalische Veranstaltungen hier nur kurz eingegangen werden kann. Hugo Hofmannsthals „Jedermann" wurde auch diesmal wieder auf dem Domplatz gespielt und wirkte in der bisherigen Aufmachung mit wenigen unwesentlichen Neubesetzungen sehr stark. *Joseph Meßner* hatte eine neue Begleitmusik beigestellt, die er selbst dirigierte. Die Aufführungen von Shakespeares Sommernachtstraum brachten sehr schöne Bühnenbilder und stellten besonders das Tänzerische stark in den Vordergrund. Die Dichtung erschien daneben mehr oder weniger als Beiwerk behandelt. Eine völlig abgerundete Leistung bildete dagegen die Aufführung von Schillers „Kabale und Liebe", welche die Dichtung zu einer ganz ungeahnten Wirkung brachte.

An Opern wurden „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Fidelio" gegeben. Während die Opern Mozarts als reine Uebertragungen der Aufführungen der Wiener Staatsoper zu werten sind, die als solche natürlicherweise sehr anerkennenswerte Leistungen darstellten, aber im Rahmen der Salzburger Festspiele doch ihren Zweck nicht ganz erfüllen, interessierte an der Fidelio-Aufführung besonders die originelle Lösung der Inszenierungsfrage. *Lothar Wallerstein*, der mit Herbst als Regisseur an die Wiener Staatsoper engagiert wurde, war vor die Aufgabe gestellt, ohne Seitenbühnen und Schnürboden auszukommen, da die Bühne des großen Festspielhaussaales solche nicht besitzt. Er wählte daher als Umrahmung der Bühne auf jeder Seite drei bewegliche und in ihrer Höhe leicht veränderliche Türme, die den jeweiligen Bedürfnissen der Darstellung angepaßt werden konnten, und die Anbringung der verschiedenen Details ermöglichten. Als Dirigent fungierte *Franz Schalk*, die Hauptrollen lagen in den Händen der Damen *Lotte Lehmann* und *Adele Kern*, sowie der Herren *Alfred Piccaver*, *Hermann Gallos*, *Richard Mayr* und *Alfred Jerger*. — Die beiden Orchesterkonzerte der *Wiener Philharmoniker*, ebenfalls unter *Franz Schalks* Leitung, brachten außer dem entzückend musizierten Konzertanten Quartett mit Orchesterbegleitung von Mozart (die Solisten *Alexander Wunderer*, *Viktor Polatschek*, *Karl Stiegler* und *Karl Strobl*, sämtlich dem Wiener philharmonischen Orchester angehörend, verdienen besonders rühmliche Hervorhebung) die zwei großen Sinfonien Franz Schuberts, Haydns bekannte D dur-Sinfonie, Beethovens Fünfte, durchwegs Werke, die im normalen Konzertbetrieb regelmäßig aufscheinen. Besondere Erwähnung müssen auch die Domkonzerte unter *Joseph Meßners* Leitung finden, die mehr und mehr zu einem integrierenden Bestandteil des Festspielprogramms werden. Hier wurden Beethovens „Missa solemnis", Mozarts Requiem und Michael Haydns „Franziskusmesse" zu Gehör gebracht. Auch die „Mozart-Serenaden", die im Freien veranstaltet werden und mit selten gehörten Schätzen Mozartscher Unterhaltungsmusik aufwarten, fanden, von den Wiener Philharmonikern ausgeführt und von *Bernhard Paumgartner* geleitet, wieder dankbare Aufnahme.

Im allgemeinen kann der Erfolg der Festspiele als äußerst günstig bezeichnet werden. Die Veranstaltungen waren durchaus gut besucht und der reichlich gezollte Beifall läßt hoffen, daß sich die Entwicklung Salzburgs als Festspielstadt in aufsteigender Linie befindet. *Roland Tenschert.*

*

Winterthur. Daß das Musikleben Winterthurs, einer kleinen schweizerischen Landstadt von 50 000 Einwohnern mit starker Arbeiterbevölkerung, nicht nur über ihre Mauern, sondern sogar über die Landesgrenze hinaus Anteilnahme und Aufsehen erregt, ist nicht ohne weiteres selbstverständlich; um so weniger, da Zürich, das Kulturzentrum der Ostschweiz, in kaum halbstündiger Bahnfahrt leicht zu erreichen ist und als Großstadt naturgemäß die Tendenz hat, die geistigen Kräfte an sich zu ziehen. Wohl besteht in Winterthur eine alte musikalische Tradition, deren Träger das „Musikkollegium" ist, das nächstens die Feier seines 300jährigen ununterbrochenen Bestehens feiern kann und das älteste in Europa sein soll; wohl haben Künstler mit klangvollen Namen, wie Hermann Goetz und Theodor Kirchner, in Winterthur gewirkt, doch hatten wegen der Beschränktheit der Mittel alle Veranstaltungen mit Ausnahme hoher Festanlässe nur lokale Bedeutung. Die führende Künstlerpersönlichkeit war von 1893 bis 1920 Prof. Dr. *Ernst Radecke* als Dirigent des Stadtorchesters und des gemischten Chores, Direktor der Musikschule und Klavierpädagoge, Gesanglehrer an den höheren Stadtschulen und Dozent der Musikgeschichte an der Universität und am Konservatorium in Zürich. Nur ein als Mensch wie als Künstler gleich ausgezeichneter Mann von hoher Begabung, wertvollem Wissen und Können und vorbildlichem Pflichtgefühl war imstande, diese Fülle von Arbeit zu bewältigen. Nach seinem Tode wurden die Aemter verteilt, und unter seinen Nachfolgern dürfen der bedeutende Organist *Karl Matthaei* als Direktor der Musikschule und der als Bach-Kenner und Chordirigent hervorragende *Walther Reinhart* als Leiter des Gemischten Chores hervorgehoben werden. Für die wichtigste Stelle eines Orchesterdirigenten (12 Sinfoniekonzerte, 10 populäre Konzerte) hat das Musikkollegium bis jetzt noch keine feste Wahl getroffen, sondern einheimische und auswärtige Gastdirigenten engagiert, unter denen seit 4 Jahren *Hermann Scherchen* mit je sechs Konzerten an erster Stelle steht. Durch diesen ausgezeichneten Künstler hat das Musikleben Winterthurs mehr als nur lokale Bedeutung gewonnen und erregt in immer steigendem Maße die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise auch im Ausland. Das hohe Kunstverständnis und die begeisterte Opferfreudigkeit reicher Mäzene ermöglichte es, das Orchester durch tüchtige Kräfte zu verstärken und durch die Meisterhand Scherchens derart zu schulen, daß es heute auch den höchsten Ansprüchen genügt. Außer den bewährten klassischen Werken bringt Scherchen als begeisterter Pionier des Neuen, von den führenden Persönlichkeiten verständnisvoll und großzügig gefördert, Werke modernsten Gepräges in vorbildlich ausgearbeiteter Aufführung, so daß unser Konzertinstitut, wie sonst kaum eines in der Schweiz, ein Bild des zeitgenössischen Schaffens übermittelt und es sogar schon wagen durfte, in Mailand, Zürich und Basel die Früchte seines Schaffens zu zeigen. Besondere Studienaufführungen bieten außerdem Gelegenheit, problematische und umstrittene Werke kennen zu lernen, und intime Hauskonzerte mit freiem Eintritt für Mitglieder geben weitere wertvolle Anregung. *Das im allgemeinen konservativ eingestellte Publikum hat sich überraschend schnell an die moderne Musik gewöhnt,* und wenn man auch nicht alles schön findet und sich gelegentlich der Heiterkeit überläßt, so schätzt man es doch sehr, auf der Höhe der Zeit zu sein. — Die populären Konzerte (Eintritt 1 Fr.) stehen teilweise unter der Leitung des Konzertmeisters *Ernst Wolters,* geben aber außerdem zahlreichen jungen, aufstrebenden Künstlern Gelegenheit, ihr Können als Komponisten, Dirigenten oder Solisten zu zeigen. Fast jeden Sonntag-Morgen gibt das Orchester überdies ein Gratiskonzert vor überfülltem Saal. Während früher unsere Musiker gezwungen waren, regelmäßig abends noch in Restaurants Unterhaltungsmusik zu machen, hat das Orchester letztes Jahr zum ersten Male versucht, mit einem wertvollen klassischen Programm in den zahlreichen kleinen Nachbarstädten Konzerte zu geben. Es ist zu hoffen, daß diese Versuche erfolgreich fortgesetzt werden.

In den Chorverhältnissen war seit Dr. Radeckes Tod eine unerfreuliche Zersplitterung eingetreten. Walther Reinhart versuchte als Dirigent des „Stadtsängervereins", der als erster Männerchor einen hervorragenden Namen und

eine alte Tradition hatte, seinen Verein für den gemischten Chorgesang zu gewinnen und mit einem ad hoc gebildeten Damenchor zu vereinigen. Wir verdanken diesen Bestrebungen eine Reihe wertvoller und eindrucksmächtiger Aufführungen klassischer Chorwerke und namentlich Bachscher Kantaten. Der bereits seit 50 Jahren bestehende „Gemischte Chor" wurde freilich dadurch arg an die Wand gedrückt und fiel von einem Provisorium ins andere. Als nun letzten Winter nach langen Verhandlungen der Vorstände eine Verschmelzung der drei Vereine zu einem großen gemischten Chor durchgeführt werden sollte, weigerte sich der Stadtsängerverein in erregter Generalversammlung, das Abkommen zu ratifizieren, bekannte sich aufs neue ausschließlich zum Männergesang und löste den Vertrag mit Walther Reinhart, an dessen Stelle Kapellmeister Hermann Hofmann aus Zürich gewählt wurde. Reinhart übernahm dafür den nunmehr mit dem Damenchor vereinigten Gemischten Chor, dem auch aus dem Stadtsängerverein eine Anzahl Herren beitraten. Wenn man auch beklagen muß, daß das großzügige Fusionsprojekt nicht gelungen ist, so ist doch jetzt eine klare Situation geschaffen und eine, bei der Kleinheit der Stadt doppelt nachteilige Kräftezersplitterung aufgehoben.

Walter Zimmermann.

Mitteilungen

— *Sächsische Tagung für Deutsche Orgelkunst.* Eine sächsische Tagung für Deutsche Orgelkunst findet vom 2.—8. Oktober in Freiberg i. Sa. statt und knüpft unmittelbar an die Problematik und Ergebnisse der letztjährigen Orgeltagung in Freiburg i. Br. an. Das vom Arbeitsausschuß der Tagung herausgegebene und soeben im Bärenreiter-Verlag (Kassel) erschienene Einführungsheft enthält neben dem ausführlichen Tagungsprogramm wertvolle Beiträge zu den Orgelfragen der Gegenwart und wird eröffnet durch eine größere auf den orgelbaukunstgeschichtlichen Forschungen Prof. Gurlitts (Freiburg i. Br.) fußende Abhandlung über „Freiberg in Sachsen und die neue Orgelbewegung" von Studienrat E. Flade (Plauen i. V.), dem Verfasser einer grundlegenden Monographie über den berühmten Orgelbaumeister Gottfried Silbermann.

— Anläßlich der Internationalen Ausstellung „Musik im Leben der Völker" in Frankfurt a. M. wurden von einer Jury unter dem Vorsitz von Arnold Ebel *deutsche Staatspreise* verliehen. Eine Reihe von Industrien, in- und ausländische Instrumentenfabriken, Musikverlage, mechanische Apparate und Kunstspielgeräte erhielten die goldene bezw. silberne Medaille. Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer verteilte eine Ehrenurkunde für Verdienste um die Ausstellung, u. a. auch an unsere Mitarbeiterin Dr. *Kathi Meyer.*

— *Sechste Reichsschulmusikwoche.* Die sechste Reichsschulmusikwoche, veranstaltet vom sächsischen Ministerium für Volksbildung und dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, findet vom 3.—8. Oktober in Dresden statt. Sie wird eröffnet durch drei Vorträge von Prof. Dr. Litt (Leipzig) über „Die gegenwärtige Lage der deutschen Pädagogik", Prof. Dr. Gurlitt (Freiburg i. Br.) über „Den Bildungswert der Musikgeschichte" und Prof. Dr. Schering (Halle) über „Musikpädagogisches aus der Musikgeschichte Sachsens". Außerdem sprechen an den beiden letzten Tagen: Direktor Prof. Dr. Moser (Berlin) über „Die Ausbildung akademischer Musiklehrer", Professor Dr. Schneider (Breslau) über „Universität und Schulmusik", Direktor Prof. Braunfels (Köln a. Rh.) über „Die Bedeutung der Schulmusik im Rahmen des Musiklebens unserer Zeit", Professor v. Waltershausen (München) über „Musikhochschule und Schulmusikunterricht" und Prof. Dr. Schünemann (Berlin) über „Musikerziehung und Musikwissenschaft". Das ausführliche Tagungsprogramm ist vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120, zu beziehen.

— Der führende Münchner Musikkritiker und Musikforscher *Alfred Einstein* wurde an den Platz des verstorbenen Leopold Schmidt ans Berliner Tageblatt berufen und hat seine Tätigkeit dort begonnen.

— Der seit kurzem zum Direktor der staatl. Hochschule für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg ernannte Heidelberger Gelehrte *Hans Joachim Moser* wurde weiterhin Honorarprofessor an der Berliner Universität.

— *Albert Noelte,* Komponist und Musikschriftsteller, der langjährige Opernkritiker der „München-Augsburger Abendzeitung", erhielt

Städt. Konzerte, Dortmund

Dirigent: Wilhelm Sieben



Reihe A

I. 26. 9. 1927, Stadttheater: Haydn, Symphonie c-moll; Mozart, Violinkonzert; Beethoven, Pastoral-Symphonie. Solist: **Georg Kulenkampff.**

II. 24. 10. 1927, Stadttheater: Brahms, Serenade d-dur; Beethoven, Konzert für Klavier, Violine und Violoncell mit Orchester; Schubert, Symphonie c-moll.

III. 21. 11. 1927, Stadttheater: Mozart, Concertantes Quartett für Blasinstrumente und Orchester; Saint-Saëns, Violinkonzert; Tschaikowsky, 4. Symphonie f-moll *). Solist: **Zlatko Balocovic.**

IV. 12. 12. 1927, Stadttheater: Haydn, Militär-Symphonie; Mozart, Symphonie g-moll; Beethoven, 7. Symphonie a-dur.

V. 22. 1. 1928, Fredenbaum: Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein; Händel, Judas-Maccabäus. Solisten: **Maria Pos-Carloforti**, Sopran, **Meta Reidel**, Alt, **Gunnar Graarud**, Tenor, **Fred Drissen**, Baß.

VI. 6. 2. 1928, Stadttheater: Haas, Variationen über ein Rokoko-Thema; *) — Gesänge mit Orchester; Schumann, 2. Symphonie c-dur. *) Solistin: **Marianne Moerner.**

VII. 5. 3. 1928, Stadttheater: Strauß, Don Quixote; Schubert, Symphonie h-moll (Unvollendete); Weber, Ouvertüre zu „Euryanthe".

VIII. 2. 4. 1928, Stadttheater: Graener, Musik am Abend; *) Liszt, Klavierkonzert a-dur; Brahms, 4. Symphonie e-moll. Solist: **Mischa Levitzki.**

IX. 29. 4. 1928, Fredenbaum: Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein; Kaminski, Magnificat; *) Mahler, 2. Symphonie. Solisten: **Amalie Merz-Tunner**, Sopran, **Margarete Olden-Mehlich**, Alt.

Reihe B

I. 17. 10. 1927, Stadttheater: Grétry, Ouvertüre „L'épreuve villageoise"; *) Mozart, Klavierkonzert; Brahms, 1. Symphonie c-moll. Solist: **Walter Gieseking.**

II. 30. 10. 1927, Fredenbaum: Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein; Beethoven, 9. Symphonie. Solisten: **Henny Wolff**, Sopran, **Elisab. Wiskott**, Alt, **Antoni Kohmann**, Tenor, **Heinz Stadelmann**, Baß.

III. 14. 11. 1927, Stadttheater: Cherubini, Ouvertüre „Les Abencerrages"; Beethoven, Violinkonzert; C. Franck, Symphonie d-moll. Solist: **Mischa Elman.**

IV. 5. 12. 1927, Stadttheater: Brahms, Klavierkonzert d-moll; Reger, Hiller-Variationen. Solistin: **Frieda Kwast-Hodapp.**

V. 9. 1. 1928, Stadttheater: Peterka, „Triumph des Lebens"; *) Debussy, Nocturnes; *) Schubert, 7. Symphonie c-dur.

VI. 13. 2. 1928, Stadttheater: Schubert, Ouvertüre „Rosamunde"; Mozart, Eine kleine Nachtmusik; Mendelssohn, Sommernachtstraum; Weber-Berlioz, Aufforderung zum Tanz; Dvorak, Slavischer Tanz; Joh. Strauß, Donau-Walzer.

VII. 19. 3. 1928, Stadttheater: Schumann, Ouvertüre zu „Manfred"; Mussorgsky, „Nacht auf dem kahlen Berge"; *) Bruckner, 4. Symphonie es-dur (Romant.).

VIII. 25. 3. 1928, Fredenbaum: Chorkonzert mit dem Dortmunder Musikverein; Bach, Johannes-Passion. Solisten: **Adelheid Armhold**, Sopran, **Frieda Dierolf**, Alt, **Carl Erb**, Tenor, **Hans Hermann Nissen**, Baß, **Maximilian Troitzsch**, Baß.

IX. 16. 4. 1928, Stadttheater: Kletzki, Symphonie *) unter Leitung des Komponisten; — Gesänge mit Orchester; Beethoven, Leonoren-Ouvertüre Nr. 3. Solist: **Heinrich Rehkemper.**

Die mit *) bezeichneten Werke zum ersten Mal in Dortmund. Aenderungen vorbehalten.

einen Ruf an das Institute of Musical Art in *Chicago* (Nordamerika) zur Uebernahme einer Meisterklasse in Komposition.

— *Gründung einer Priv. Musikschule in München.* Unter der Leitung von *J. Trapp*, dem bisherigen Lehrer der Ausbildungsklasse für Violine am Badischen Konservatorium für Musik in Karlsruhe, und des bekannten Münchner Komponisten *August Reuß* wurde in München eine Musikschule gegründet. Die Anstalt steht unter staatlicher Aufsicht und unter dauernder Einwirkung der staatlichen Akademie der Tonkunst in München, sowohl in bezug auf den Betrieb der Schule, als auch auf die Anstellung der Lehrkräfte. Die Anstalt befindet sich Ismaningerstraße 29. Telephon 450 30. Prospekte kostenfrei. Eintritt jederzeit.

— Eine bisher unbekannte Komposition *Schuberts*, die Vertonung des 13. Psalms in der Uebersetzung von Moses Mendelssohn wurde in *Wien* bei der Großnichte des Komponisten, Maria Schubert, gefunden. Das Stück, dem einige Takte fehlen, ist im Jahre 1819 in der Wipplinger Straße 2 in Wien entstanden. Es soll im nächsten Jahr bei dem großen Schubert-Fest zum ersten Male veröffentlicht werden.

Neue Werke

— *Hermann Reutter* hat in diesem Sommer „Biblische Szenen für Klavier", eine instrumentale Passion Christi voll Lapidarität der Themen und erschütternder Einfühlung vollendet. Desgleichen eine Vertonung von Rilkes „Weise von Liebe und Tod" für Gesang und Klavier, die Themen voll lyrischen Zaubers mit kühnsten rhythmischen Partien paart. — *Josef Messner*, der Salzburger Domkapellmeister, arbeitet an neuem Chorwerk, dem geistliche Gedichte Friedrich von Spees zugrunde liegen. — *Max Ettinger* vertont zurzeit Wedekinds „Frühlings Erwachen". — *Fritz Cortolezis*, der Breslauer Operndirektor, hat die Instrumentation einer Volksoper (über ein Jugenderlebnis von Hans Sachs!) beendet. Das musiksprühende, eigenlebige Werk wird in Breslau zur Uraufführung gelangen. — Auf die genannten Werke kommen wir in den nächsten Heften zu sprechen.

— *James Simon* hat soeben ein Chorwerk mit Orchester und Orgel vollendet, nach dem Text von Lou Andreas Salomé; der Titel lautet „Hymnus an das Leben".

— *Walter Braunfels* arbeitet an einem Konzert für Streichorchester, Orgel und Knabenchor, das unter Wilhelm Furtwängler zur Uraufführung kommen wird. — *Alfredo Casella* hat eine Sonate für Klavier und Cello vollendet und arbeitet jetzt an einem Violinkonzert und an einem Konzert für Orchester. — Der Wiener Komponist *Wilhelm Groß* hat ein Klavierkonzert vollendet, bei welchem in weitgehendem Maße Jazzelemente verwendet werden. — *Leos Janacek,* der Komponist der „Jenufa", hat einen Zyklus tschechischer Kinderreime vertont. — Von *Ernst Krenek* liegt ein neues Orchesterwerk, „Potpourri für großes Orchester" vor, welches in den Gürzenich-Konzerten unter Hermann Abendroth zur Uraufführung gebracht wird. — Der französische Komponist *Darius Milhaud* hat zu seinem Einakter „Die Entführung der Europa", der kürzlich in Baden-Baden starke Beachtung fand, zwei weitere kleine Einakter mit antikem Stoff „Ariane in der Einsamkeit" und „Die Befreiung des Theseus" komponiert. — *Felix Petyrek,* Lehrer am Konservatorium in Athen, hat einen Zyklus griechischer Klavierstücke beendet. — Von *Anton Webern* liegt ein neues Streichtrio vor.

Verlagsnachrichten

— *Das älteste deutsche Verlagsarchiv.* — Das Archiv der Firma *Breitkopf & Härtel in Leipzig,* die die Belege ihrer Arbeit bis ins Jahr 1719 zurück gesammelt hat, ist das älteste wissenschaftlich und historisch bedeutsame Archiv eines deutschen Geschäftshauses und birgt die größte in deutschem Privatbesitz befindliche Autographensammlung. Es ist jetzt neugeordnet und einem wissenschaftlichen Beamten, Dr. Wilhelm Hitzig, unterstellt, der in der „Minerva-Zeitschrift" über die ihm anvertrauten Schätze Bericht erstattet. Das riesige Material enthält die Druckbelege von über 80 000 Verlagswerken und etwa 5000 Originalhandschriften von Bach bis Busoni und zu den Allerjüngsten. An Brief- und Kopierbüchern ist fast der ganze Bestand seit 1719 erhalten; es sind annähernd 800 000 Briefe von Interesse für die verschiedensten Gebiete. Originalverträge sind etwa 1000 vorhanden. Die wissenschaftliche Auswertung dieser Schatzkammer erfolgt in erster Linie im Jahrbuch des Verlags, dem „Bären", ist aber darüber hinaus der Forschung in weitestem Umfang ermöglicht.

— Unter den nachgelassenen Manuskripten von Claude Debussy hat man einige fertige Orchesterwerke gefunden. Eine Orchestersuite, „Der Triumph des Bacchus“, wird von dem *Pariser Musikverlag Choudens* herausgebracht.

— In *Eulenburgs Kleiner Partitur-Ausgabe* sind einige größere wichtige Werke in Vorbereitung. U. a. Gluck, „Iphigenie auf Tauris“ (neu revidiert und mit Vorwort versehen von Herm. Abert; letzte Arbeit des kürzlich verstorbenen Musikhistorikers); Pergolesi, „Stabat Mater“; Schubert, „Messe in As dur“; C. Franck, „Chasseur Maudit“.

— *Unbekannte Jugendlieder von Hugo Wolf.* Der Kölner Verlag *Tischer & Jagenberg* bringt soeben ein Heft unbekannter Jugendlieder von Hugo Wolf heraus, die er selbst auf dem Titelblatt der aus der Kölner Heyer-Sammlung stammenden druckfertigen Urschrift betitelt hat: „Liederstrauß, sieben Gedichte aus dem Buch der Lieder von Heinrich Heine“. Das künstlerisch ganz geschlossene Werk entstand im Jahre 1878, also kurz vor dem Mörike-Heft; für die Hugo-Wolf-Forschung sehr bedeutsam, bildet es zugleich eine wertvolle Bereicherung der deutschen Konzert- und Hausmusik.

— *Berichtigung.* Der Georg Kallmeyer-Verlag Wolfenbüttel-Berlin ersucht uns mitzuteilen, daß *„Das neue Werk“* von *Paul Hindemith* und *Ludwig Weber* in gemeinsamem Verlag Schott's Söhne und Georg Kallmeyer erscheint, nicht, wie im Heft 23 vom September angegeben, bei Schott allein.

Musikwinter 1927/28

— *Respighis* neueste Oper „Die versunkene Glocke“ gelangt Ende Oktober in *Hamburg* zur Uraufführung.

— Generalmusikdirektor *Gustav Brecher* (Leipzig) hat Aubers Oper „Die Stumme von Portici“ neu eingerichtet und ihren Text neu übersetzt. In dieser Fassung wird das Werk jetzt in *Leipzig* gegeben werden. Brecher setzt damit seine an Oberon, Samson und Margarete auch in der Aufführungspraxis erprobte sprachliche Erneuerung fremder Opern fort mit dem Ziel, gutes Deutsch bei großer Sangbarkeit und Wahrung der Notentreue zu bieten.

— Die Oper „Der ferne Klang“ von *Franz Schreker* kam am 24. September am Königlichen Opernhaus in *Stockholm* zur ersten Aufführung.

MÜNSTER IN WESTF.

Der Musikverein — Das Städtische Orchester

Leitung: Dr. Richard von Alpenburg

Acht Musikvereinskonzerte

7. OKTOBER	Gluck: Ouvertüre Iphigenie in Aulis Pfitzner: Klavierkonzert. Prof. Wilh. K e m p f f (Erstaufführung) L. v. Beethoven: V. Symphonie
11. NOVEMBER	Rich. Wagner: Faust-Ouvertüre Gust. Mahler: II. Symphonie (Erstaufführung) Sopran: Eva von Skopnik / Alt: Else Dröll-Pfaff / Der Musikvereinschor
16. DEZEMBER	Kaminski: Concerto grosso (Erstaufführung) Bach: Violinkonzert E dur — Mozart: Violinkonzert D dur (Prof. Felix Berber) Max Reger: Variationen über ein Thema von Adam Hiller
20. JANUAR	Pfitzner-Kantate — Sopran: Hilde Eberbach / Alt: Emmy Neiendorf / Tenor: August Richter / Baß: Xaver Mang / Der Musikvereinschor
10. FEBRUAR	Greß: Ouvertüre zu Shakespeares Was Ihr wollt (Uraufführung) R. Strauß: Paralipomena (Paul Wittgenstein) — Brahms: IV. Symphonie
3o. MÄRZ	J. S. Bach: Johannis-Passion — Sopran: Henny Wolf / Alt: Hedwig Fichtmüller / Tenor: Prof. G. A. Walther / Baß: Heinz Stadelmann
20. APRIL	Wolf: Italienische Serenade Vivaldi: Violinkonzert —Respighi: Violinkonzert (Prof. Kuhlenkampff) Rich. Strauß: Aus Italien (Erstaufführung)
11. MAI	(Im Rahmen der Mozart-Woche) Haffner: Serenade Tripelkonzert (Fritz Frier / Max Renger / Kurt Platz) — Symphonie Es dur

Sechs Kammermusikabende

unter Mitwirkung des Westfälischen Streichquartetts (Frier, Göhre, Platz, Renger)

14. OKTOBER	Raffael: Streichquartett (zum ersten Male) Roters: Trio für Violine, Violoncello und Saxophon (zum ersten Male) Mozart: Klavierquartett G moll
18. NOVEMBER	Alte und neue, weltliche und geistliche Madrigale, darunter Uraufführungen Der Madrigalchor Hagen / Otto Laugs
9. DEZEMBER	Greß: Streichquartett (Uraufführung) Zilcher: Marienlieder für Streichquartett und Sopran (Erstaufführung) (Sopran: Margarethe Zilcher-Kiesekamp) — Dvorak: Klavierquintett
13. JANUAR	Trio für Flöte, Violine und Klavier — Bach: Violinsonate E dur Bach: Flötensonate — Bruckner: Streichquintett
17. FEBRUAR	Rawel: Streichquartett — Siegl: Trio für Violine, Violoncello und Klavier (zum ersten Male) Beethoven: Streichquartett op. 132
16. MÄRZ	Zweiklavieriger Abend (Ena und Franz Ludwig) — Bach: Goldberg-Variationen Mozart: Sonate D dur — Reger: Beethoven-Variationen

Cäcilienfest

25. NOVEMBER	Bruckner: F moll-Messe und Tedeum — Sopran: Adelheid La Roche / Alt: Erna v. Hößlin / Tenor: Max Oßwald / Baß: Alfred Paulus
26. NOVEMBER	Bach: Konzert für drei Klaviere D moll Erich Hamacher / Paul Eberhard / Anna Bode — Bruckner: V. Symphonie

Mozartwoche im Mai

Acht städtische Konzerte

30. OKTOBER	Beethoven: Jugendsymphonie (Jenaer) Beethoven: Tripelkonzert — Fritz Frier (Violine) / Max Renger (Cello) / Erich Hamacher (Klavier) — Beethoven: VII. Symphonie
4. DEZEMBER	Bach: Suite D dur (Der Bach-Verein, Leitung: Karl Seubel) Brandenburgisches Konzert G dur
6. JANUAR	Schubert: Symphonie H moll Haydn: Fagottkonzert (Karl Spiegel) — Bruckner: IV. Symphonie
29. JANUAR	von Hausegger: Barbarossa — Siegl: Violinkonzert (Uraufführung) — Otto Keller Tschaikowski: Symphonie path.
19. FEBRUAR	K a r n e v a l k o n z e r t. Die Entwickelung des Tanzes
25. MÄRZ	Smetana: Die Moldau — Dvorak: Violinkonzert (Anton Schoenmaker) Wetz: II. Symphonie A moll (Erstaufführ.) — Prof. Wetz (Gastdirigent)
15. APRIL	Beethoven: Symphonie Pastorale — Mozart: Klarinettenkonzert (Edwin König) Mendelssohn: Musik zum Sommernachtstraum
29. APRIL	Unter Mitwirkung des M.-G.-V. St. Mauritz. Leitung: Ferd. Cluesmann Lieder am Klavier (Solist: Kammersänger Ludwig Heß)

„Die Gezeichneten“ werden in der kommenden Spielzeit in Prag und Brünn, außerdem in vielen deutschen Städten aufgeführt.

— In den städtischen Bühnen in *Essen* (Intendant Fuchs) kommen zur Uraufführung: Die Händel-Oper „Mucius Scävola“, Honneggers „Antigone“ und Ludw. Webers „Totentanz“.

— Von *Hans Bullerian* wird am 27. November in *Essen* ein Cellokonzert Op. 41 uraufgeführt.

— Ein Cellokonzert von *Graener* Op. 78 gelangt unter Emil Bohnke und Paul Grümmer am 23. November in *Berlin* zur Uraufführung.

— *Hamburg* bringt als Erstaufführungen diesen Winter *Graeners* Op. 77 „Intermezzi“, *Paul Kletzkis* „Präludien“ Op. 4 und *Julius Weismanns* „Passacaglia und Fuge“.

— In den *Münchner* Abonnementskonzerten unter Knappertsbusch gelangten ein „Scherzo“ von *Karl Bleyle*, sowie „Orchestervariationen“ von *Gustav Geierhaas* zur Uraufführung. — Boehe macht die *Pfalz* mit der V. Sinfonie *Weingartners*, Op. 71, bekannt. — Die I. Sinfonie von *Richard Wetz*, Op. 40, gelangt am 5. Januar 1928 in *Erfurt* unter Leitung des Komponisten zur Erstaufführung. — *Rudolf Peterkas* „Triumph des Lebens“ kommt zum 9. Januar 1928 unter Wilhelm Sieben in *Dortmund* zur Erstaufführung. — Die *Moskauer* und *Leningrader* Staatsopern kündigen für Oktober die Aufführung von Wagners „Lohengrin“ an. — *Adolf Busch* wurde von Toscanini in Mailand eingeladen, am 14. Oktober in der Scala das Brahmssche Doppelkonzert mit seinem Bruder *Hermann Busch* zu spielen. — *Fritz Busch* beabsichtigt, wie im März—April dieses Jahres, Anfang Oktober auf drei Monate nach Amerika zu reisen. Während dieser Zeit sollen Dirigentengastspiele von R. Strauß, Pfitzner u. a. stattfinden. — Der *Regensburger* Musikverein veranstaltet heuer ein dreitägiges Reger-Fest unter Mitwirkung des städtischen Orchesters Augsburg, des Wendling-Quartetts und des Madrigalchors von H. Holle, Stuttgart. — *Fritz Busch* wird in Amerika eine Sinfonie seines Bruders *Adolf Busch* uraufführen. — *Heinrich Kaspar Schmid* hat für den Würzburger Organisten Prof. Schindler als Op. 60 eine Sonate für Orgel und Violine geschrieben. — *Günter Raphael* beendete sein zweites Orchesterwerk „Thema, Variationen und Rondo für großes Orchester“, Op. 19, das in Düssel-

dorf zur Uraufführung kommt. — Ernst Legal hat eine Kolumbus-Oper des achtzehnjährigen *Erwin Dressel*, Kapellmeister am Städt. Schauspielhaus Hannover, zur Uraufführung in *Kassel* angenommen. — Eine dramatische Biographie Beethovens, ein Theaterstück *Friedrich Lichtneckers*, wurde vom Stadttheater Halle zur Uraufführung erworben.

— *Ortsgruppen deutscher Musikkritiker.* Im Einvernehmen mit der *Vereinigung Münchener Musikkritiker* eröffnen wir nächstens eine Zweimonatsrubrik *„Ortsgruppen deutscher Musikkritiker“*, die den Sinn hat, Probleme der Musikkritik zur Diskussion zu stellen. Im Anschluß an den diesjährigen 2. internationalen Kongreß der Musik- und Schauspielkritiker in Salzburg sollen die Maßnahmen erörtert werden, die den hauptamtlich tätigen Kritiker wirtschaftlich heben und in eine allgemeine, weithin wirksame Organisation eingliedern können. Die Gründung eines Landesverbandes bayerischer Musikkritiker und ein Zusammenschluß mit nachbarstaatlichen, zunächst württembergischen Verbänden ist vorgesehen. — Für die Öffentlichkeit, die bekanntlich am geistigen Brotkorb der Zeitungsverlage klammert, ist diese Selbstbesinnung des deutschen Musikkritikers, sein Bekenntnis zur Berufs- und Standesehre von größtem Interesse.

* * *

Aus dem Inhalt der nächstfolgenden Hefte

E. v. Bormann, Reval: „Russische Musik“. H. Brandenburg, München: „Tänzerkongreß“. R. v. Ficker, Wien: „Das Stilerlebnis im mittelalterlichen Kunstwerk“. E. Gatscher, München: „Zur Krise der deutschen Orgelmusik“. W. Harburger, München: „Filmmusik“. H. J. Moser, Berlin: „Zur Geschichte des Salve Regina“. E. F. Schmid, Tübingen „Ein neuentdecktes Requiem J. Haydns“. R. Sondheimer, Berlin: „Musik der Vergangenheit und Wir“. Heinrich Strobel, Berlin: „Strawinsky“; ferner *Notenbeilagen* von W. Berten, H. Erpf, H. Lemacher, H. Reutter, K. Thomas; Bearbeitungen alter Musik durch R. v. Ficker und O. Vrieslander; sodann Veröffentlichung von Musikdokumenten aus dem kulturmorphologischen Institut von L. Frobenius, Frankfurt a. M.

(Schluß der Redaktion am 19. IX.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.



NEUE MUSIK ZEITUNG



INHALT DIESES HEFTES

49. JAHRGANG NEUE 1928 / HEFT 2

MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT / STUTTGART

Tänzerkongreß[1]

Von Hans Brandenburg, München

Tänzerkongreß — mit diesem Worte meine ich nicht nur die bisher erstmalige und einmalige Veranstaltung, die in Magdeburg vom 21. bis 24. Juni stattfand, sondern auch alles das, wofür Magdeburg bloß ein sinnliches und sinnbildliches Zeichen war: nämlich den beginnenden Zusammenschluß der Kräfte auf dem Gebiete der jüngsten Kunst. Gewiß war es ein großer Augenblick, der zum ersten Male Vertreter der getrennten Tanzrichtungen in aller Oeffentlichkeit zu einer gemeinsamen Kundgebung, zu gemeinsamem Tun vereinigte; damit war ein Ziel erreicht, auf das ich selbst mit anderen hingestrebt, das ich mir aber kaum noch oder wenigstens nicht so bald erträumt hatte. Doch wichtiger ist es, daß Magdeburg bereits bestehende Gemeinsamkeiten enthüllte und stärkte, und wir können vom Tänzerkongreß nur reden, wenn wir zugleich zeigen, welche Linien und Fäden dort zusammen- und von dort weiterliefen, welche Kreise sich berührten, überschnitten und teilweise deckten.

Ich hatte die Einladung nach Magdeburg nur zögernd angenommen. Wohl war es eine Schicksalsbestimmung gewesen, die in mir, dem Nichttänzer, vor zwanzig Jahren ein leidenschaftliches Interesse für den Tanz erweckt hatte und mich ein Buch hatte schreiben lassen, das in Wertung und Entwicklung des neuen Tanzes eingreifen sollte. Aber jenes Buch hatte doch nur meine eigentliche, meine dichterische Arbeit unterbrochen und mich wieder zu ihr hingeführt, es war mir nur ein Weg zu Drama und Theater gewesen. War ich dem Tanz selbst nicht längst entfremdet? Dennoch durfte ich der Aufforderung, vor Tänzern zu sprechen, nicht widerstehen. Und selbst wenn das für mich nur ein Abschluß und Abschied werden sollte, so kam ich damit nun am Ende vielleicht doch noch einmal vor die rechte Schmiede, um als Diener am Worte der Spruchsprecher von Tänzern zu sein und das, was nicht nur Wort bleiben soll, an Tänzer und Täter weiterzugeben. Und ich, der ich mich Tänzern entfremdet glaubte, fand dann in Magdeburg plötzlich eine Jugend, die von mir mehr wußte als ich von ihr, ein Echo und eine mir gemäße Atmosphäre, ja, Menschen, welche bereit waren, Hoffnungen, die ich aufgegeben hatte, zu erfüllen, dramatische Ideen, die ich schon zur bloßen Theorie verdammt sah, zu verwirklichen.

[1] Der bedeutende Münchner Dichter und Verfasser des Buches „Der moderne Tanz" gibt hier ein auch für den Musiker wichtiges Zeitbild.

Allein neben diesem Kennenlernen gab es doch vor allem ein Wiedersehen — und welch ein Wiedersehen! Im Frühling 1914 war ich mit *Rudolf von Laban* und *Mary Wigman*, die kein Mensch kannte, an den Lago Maggiore gezogen, nur weil ich nach einer kleinen Atelieraufführung in ihnen die Zukunft des Tanzes sah. *Gertrud Leistikow* und andere hatten sich auf meine Veranlassung mit zu uns gefunden, und wir übten dort unten in dem jetzt berühmten Ascona, einer ebenso unbekannten Kolonie von Naturmenschen und Halbwilden, einen chorischen Dramenakt von mir ein, bis uns, noch vor der Aufführung, der Kriegsausbruch nach allen Himmelsrichtungen auseinanderblies. Und nun, nach dreizehn Jahren, traf sich ein Trüpplein von uns wie von ungefähr an dem Kartenschalter eines großartigen Tänzerkongresses und im Ehrenhof einer Deutschen Theaterausstellung, die uns eingeladen hatte; nur Laban hatte ich inzwischen ein paar Mal gesehen, den anderen war ich nie wieder begegnet. Man erkannte einander sofort, als ob nur eine Woche vergangen wäre, oder man erkannte einander nicht und stellte sich vor und lachte dann, wenn man sich plötzlich in die Augen sah. Da war Laban selbst, von einer Generation umgeben, die damals noch lange nicht der Kinderstube entwachsen gewesen war. Da waren *Suzanne Perrottet* und *Käthe Wulff*, die nun die großen Schulen in Zürich und Basel leiten; damals war Käthe Wulff als kleines Mädchen mit den *Falkes* und *Laura Oesterreich* auf meinen Rat von Hamburg nach Ascona gekommen. Nur Mary Wigman fehlte, obwohl sie zusammen mit *Anna Pawlowa*, *Laban*, *Niedecken-Gebhard* und *Oskar Schlemmer* den Kongreß einberufen hatte. Es wurde darüber allerhand Törichtes gemunkelt, als wenn Neid und Intrige die Anwesenheit der großen Tänzerin verhindert hätten. In Wirklichkeit hatte sie für ihr Erscheinen die Bedingung gestellt, daß Stadt und Ausstellung sie für ein Auftreten in den Kongreßtagen engagieren sollten, und sie hatte wahrlich ein Recht, dies zu fordern, und fernzubleiben, da man es ihr abschlug. Aber sie war dennoch anwesend und obwohl sie, vielleicht aus Trotz, auch noch den Vortrag, der über ihr Werk gehalten werden sollte, gestrichen hatte — anwesend mit ihrem Geist und ihrer Persönlichkeit, die in Reden und Debatten immer wieder erschienen, und anwesend in Schülern, Nachfolgern, Verehrern und unübersehbaren Wirkungen.

Magdeburg ist keine Stadt. Man weiß nicht, wo diese Stadt geblieben ist, die durch lange Jahrhunderte deutscher Geschichte schreitet. Häuser und Straßen sind genügend da, Menschen und Menschenmachwerk im Ueberfluß, aber nichts wirklich Gewachsenes. Nur ein alter, zusammengeflickter Dom mit zwei Türmen ist übrig geblieben, doch als bloßes Museumsstück, denn er kann nicht mehr atmen, weil ihm die Umgebung, weil ihm Glieder und Atmosphäre fehlen. Erst die Ausstellungsbauten draußen auf der Elbinsel sind wieder eine lebendige Zelle, und zwar von modernstem Leben und Ausdruck: Plätze und Anlagen voll Raumsinn, Hallen, aus Würfeln gebaut, sparsame Plastiken voll Strenge, eine stockwerk-, dach- und fensterlose Stadthalle, deren mächtige Backsteinblocks von oben bis unten von Glaswänden durchschossen sind, und ein Lichtzauber, der nicht nur schmückend, sondern selber architektonisch wirkt. Da leuchtet am Abend der Eingangsturm an seiner ganzen Kante hinauf bis in die Glasbekrönung, farbiges Licht werfen die Brunnenschalen aus dem Wasser, und Lichtgirlanden schwingen sich allenthalben. Aber Ausstellungen

sind an sich erst eine niedrige, mechanistische Lebens- und Kulturform, und wenn eine Stadt, die nicht einmal eine Theaterstadt ist, Bühnendokumente der Vergangenheit und Gegenwart noch so reichlich und übersichtlich zur Parade bringt, so erhält das doch alles erst, über die Historie hinaus, einen Sinn durch lebendige Veranstaltungen der Gegenwart, die heute zu einem tänzerischen Theater drängt. Es genügt nicht, daß eine Stadt sich und ihren Ausstellungspark für einen Tänzerkongreß zur Verfügung stellt und die Teilnehmer mit Fremdenpreisen schröpft, damit ist sie noch nicht einmal Gastgeber, sondern nur Wirt und Wirtshaus. Dem Tänzerkongreß wurde kein öffentlicher Empfang, keine Ehrung, kein Festmahl bereitet, nur *P. A. Merbach*, der Leiter der wissenschaftlichen Ausstellungsabteilung, hatte Herz und Zeit für ihn übrig, an ihm fanden die Teilnehmer des Kongresses und seine vorbildlich eifrigen Leiter, Dramaturg *Schlee*, Dr. *Buchholz* und *Fritz Böhme*, stets einen Rückhalt. Sonst blieb Magdeburg tot. Es lebte nur durch die Tänzer selber, lebte nur im Ausstellungspark und zuletzt auch in dem Keller des Theaterrestaurants...

Was sich von den Magdeburger Tagen dokumentarisch festhalten läßt, ihr Verlauf, ihre Teilnehmerschaft, ihre Reden und Beschlüsse, das vereinige ich in dem Sonderhefte „Tänzerkongreß", das ich im Auftrage des Kongresses in der Zeitschrift „Die Tat" bei Eugen Diederichs, Jena, herausgebe. Hier sei lediglich auf dies Heft verwiesen, da ich mich denn darauf beschränken kann und muß, eine Generalbetrachtung des Geleisteten über den Rahmen des Kongresses hinaus im folgenden vorzunehmen. Labans große Abende waren in die Woche vor dem Kongreß vorverlegt worden, so daß man sie genau so wenig zu sehen bekam wie die Wigman. Und mit Labans und Wigmans Schöpfungen fehlte den künstlerischen Veranstaltungen der Kongreßtage das Wichtigste. Laban trat erst am Schluß des letzten Abends mit einer kleinen Gruppe in einer zu diesem Zeitpunkt überlangen Tanzfolge nach Lisztscher Musik vor unsere übermüdeten Sinne. Man darf ihn nicht nach Einzelheiten beurteilen: dieser „Narrenspiegel", den wir sahen, ist ein gelegentliches tänzerisches Weltbild von melancholischem Nihilismus, das wie in Scharnieren und an Fäden mit Tod und Leben über Tod und Leben hinwegtanzt, auch noch im Triumph marionetten- und spukhaft. Masken und Gruppenbildungen legen einen pantomimischen Handlungsfaden nahe, der aber jedesmal, wenn wir ihn ergreifen wollen, wie in Selbstironie zu freiem Bewegungsspiel zerreißt und verfliegt. Und gerade diese räumlich gelockerte Freiheit ist das Auffälligste, eine Asymmetrie der Form, die nicht auf Vortänzer und gedrilltem Ensemble beruht, sondern sich polyphon auf gleichberechtigte Einzelkräfte verteilt. Laban selbst ist kein Tänzer in einem spezialistischen Sinne, sondern einer, der die Gebärde soweit beherrscht und gebraucht, als er mit ihr sein universales Bewegungsverständnis andeutet.

Er mag heute gutmütig über die zahllosen „Raummädchen" spotten, die in seiner strengen Nachfolge zu stehen meinen und Raumreihen, die er zu Lehrzwecken üben ließ, zu „kultischen Tänzen" anwenden — er kann es damit doch nicht verhindern und wegleugnen, daß er, Erreichtes ungeduldig immer wieder fallen lassend oder umwandelnd, noch mit seinen bloßen Studienmitteln einer Zeit ihren Tanzstil gab. Er streute verschwenderisch seine Keime und hat selbst kaum Gewinn davon,

er fragt nicht nach dem, was er gab und was man ihm nahm, und darf im Weiterschreiten sogar ablehnen und beargwöhnen, was er anregte. So gab es auch in Magdeburg jene Tänze mit abstrakten Bezeichnungen wie „Ellipse", „Die Formel", „Magie der Form", „Das Quadrat", Bezeichnungen, wie sie namentlich Labans größte Schülerin, Mary Wigman, verbreitet hat. Aber auch die romantischen Bezeichnungen und Absichten wie „Der Idiot", „Tanz des Häßlichen", „Hebräertanz", „Blume", „Minnesang" leben üppig fort, und die Münsterer Tanzbühne mit ihrem bedeutenden Führer *Kurt Jooß* weiß Anregungen des Sketsches und der Revue mit Ballettformen und mathematischen „Bauhaus"-Spielen zu neuesten zeitgemäßen Grotesken zu vereinigen. Es ist im übrigen unmöglich, die zwei Tanzabende, deren erster, im kleinen Raum, hauptsächlich Solistisches und deren zweiter, in der Stadthalle, hauptsächlich Gruppenschöpfungen brachte, im einzelnen zu würdigen. Die Tänzer und Tänzerinnen, die zum Kongreß erschienen waren, wollten sich womöglich alle zeigen und die anderen kennen lernen, so kam, in ermüdender und flüchtiger Folge, immerhin ein wenn auch noch so willkürlicher Querschnitt zustande, der im ganzen Gutes aussagte. Aber da man oft in langen Jahren keine einzige wirklich starke Persönlichkeit und Hoffnung kennen lernt, so war es immerhin ein seltenes Glück, in der Menge der Erscheinungen eine einzige große Entdeckung zu machen. Die junge *Vera Skoronel* ist eine begnadete Natur, und sie darf sich auch der Ekstase, der Wildheit, ja dem ausschweifenden Gefühl im extremsten Bewegungsumfang überlassen, da die durch Laban und die Wigman errungene Strenge und Form in ihr schon sicherer, mehr noch gewachsener als erworbener Besitz geworden ist. Ihre Gruppenschöpfungen freilich zeigen noch sehr die bloße „Schule", aber das „Quadrat", dies ergreifende Gefängnis ihres Solos im lebendigen, unentrinnbaren Zaun der anderen, hatte erlebte Größe.

Die Skoronel ist ebenso wie *Berthé Trümpy* aus der Wigman-Gruppe hervorgegangen, sie leiten nun zusammen eine eigene Schule und eigene Tanzgruppe in Berlin und arbeiten dort auch mit dem Bewegungschor der Volksbühne. Unter den Kongreßteilnehmern sah man ferner *Yvonne Georgi*, die früher ebenfalls zur Wigman gehörte und die nun Ballettmeisterin des Stadttheaters in Hannover ist. Auch der staatliche Ballettmeister Berlins, *Max Terpis*, der in seinem Kongreßreferat über Bewegungsregie die verschiedenen Aufgaben des Bühnentanzes entwickelte und dem für die Oper alter und neuer Tanz gleich unentbehrlich erscheinen, war Wigmanschüler. Die Münsterer Neue Tanzbühne ist von Laban ausgegangen und folgt nun dem Generalmusikdirektor *Rudolf Schulz-Dornburg*, da der Münsterer Theaterversuch gescheitert ist, nach Essen, der junge Münsterer Dramaturg *Schlee*, der glänzende Conférencier des Kongresses, geht nach Dessau, und *Oskar Schlemmer*, Professor am Dessauer Bauhaus, zeigte uns in Wort und Lichtbild die Möglichkeiten jenes abstrakten Tanz- und Kostümspiels, die sein „Triadisches Ballett" enthält. Der bisherige Münsterer Intendant Dr. *Hanns Niedecken-Gebhard* legte mit seinem Vortrag ein leidenschaftliches Bekenntnis zum modernen Tanz und zu einem neuen, festlichen, bewegten, tänzerischen Theater ab. *E. Wellesz*, der Wiener Musikprofessor, der über Tanz und Musik sprach, stand mit einer seiner Opern, also mit der Praxis zu seiner Theorie, in den gleichen Tagen auch auf dem Spielplan des Magdeburger

Theaters. Das Ballett oder vielmehr die „Gedanken- und Formwelt des klassischen Tänzers" fand ihren unbedingten Fürsprecher in dem geist- und kenntnisreichen *Andrei Levinson*, auf ihn folgte als Redner *Fritz Böhme* mit einer Fanfare für den „Tänzer unserer Zeit" — damit waren die beiden äußersten Pole der Vorträge gegeben. *Hans W. Fischer*, der mit reinigender Schärfe und wissendem Verantwortungsgefühl das Thema Tanzkritik behandelte, vermittelte zwischen alt und neu, und *Oscar Bie*, der Nestor der Tanzschriftsteller, der die Vortragsreihe mit einer stoff- und formsicheren Plauderei aus der Geschichte des Gesellschafts- und Bühnentanzes einleitete, überraschte durch das Geständnis, daß ihm die Historie nichts mehr bedeute, sondern daß ihn nur noch Gegenwart und Zukunft angehe und das Ethos des neuen Tanzes (worüber er, als mein Tanzbuch erschien, noch gespottet hatte). Nur die wichtigsten Fragen, die der Choreographie, blieben auf dem Kongreß ungeklärt. *Gertrud Snell* gab mit Dozentengewandtheit die Labanschen Grundlagen, aber wer etwa geglaubt hatte, daß man sich wenigstens über diese Grundlagen einig sein würde, konnte erleben, daß die Bewegungsschrift von anderen noch immer auf das alte Männchenmalen zurückgeführt oder entlegensten und ausgefallensten psycho- und charakterologischen oder gesamtkunstwerklichen Experimenten dienstbar gemacht wird.

Am Schluß des Kongresses begann auf der Ausstellung auch die Volksbühnentagung, und man hatte daher Gelegenheit, noch zu sehen, wie sehr Berthé Trümpy und Vera Skoronel zusammen mit ihrer Gruppe und einem Arbeiterbewegungschor den zukunftsvollen Aufgaben eines chorischen Sprechspiels gewachsen sind. Was hier für das Wortdrama versucht wird, versucht Wellesz für die Oper; eine Reinigung durch das Bewegungsmäßige, durch Tanz, durch die Gruppe, durch das Kultische im alten und neuen Sinne. Seine „Opferung des Gefangenen" ersetzt das grelle Geschehen der Oper durch eine zelebrierende, rituale Handlung, die illustrative Motivzusammensetzung durch Rhythmus und strömende Melodie, wobei die Singstimme wieder über das Orchester zu herrschen hat. Ja, die Hauptträger des Spiels sind hier stumm, sie agieren wie Götter oder Priester nur durch die Bewegung, und auch der Chor darf sich der Bewegung überlassen, da er gesanglich von einem zweiten Chor im Orchester unterstützt wird. *Walther Beck*, der Magdeburger Generalmusikdirektor, meisterte das Musikalische; er hat vor dem Kriege mit mir zusammen rhythmische Gymnastik bei Bode getrieben, um ebenfalls die Bedeutung des körperlichen Rhythmus für Geist und Kunst am eigenen Leibe zu erleben. Die dritte Stätte, an der sich in jenen Tagen der Magdeburger Kongreß auswirkte, war Göttingen mit seinen Händel-Festspielen, wo Schulz-Dornburg dirigierte, Niedecken-Gebhard Regie führte und *Jens Keith* mit der Münsterer Tanzgruppe und einem Laienensemble die Choreographie unter sich hatte. Da erstand „Radamisto" in vielem als Bewegungsspiel, und es ist kein Zufall, daß der große musikalische Barocktheatraliker im Zeitalter des neuen Tanzes aufersteht, denn kaum eine Musik verlangt so sehr wie die seinige eine körperliche Haltung, einen schreitenden Gestus, eine Großheit der Bewegung.

„Es gibt keinen alten und neuen Tanz, es gibt nur eine einzige Tanzkunst" — warf Rudolf von Laban in Magdeburg in die Debatte. Mit ihm war die führende

Persönlichkeit da, die, verehrt oder befeindet, gleichmäßig imponierend wirkte, durch Milde und Zielbewußtheit, durch Schweigen und feuriges Wort. Auf einem Kunstgebiet, wo bisher alles in Gruppen und Grüppchen, Feindschaften und Systeme auseinanderfiel, herrschte nun mit einem Male Einheit und Brüderlichkeit, ohne daß die inneren Gegensätze verschleiert wurden. Man ließ auch den Gegner gelten und empfand ihn und sich als wirkenden Faktor eines lebendig auszutragenden Kräftespiels. Es wurde nicht geredet um des Redens willen, sondern um Ziele zu klären, und diese enthüllten sich hauptsächlich in dreierlei Gestalt; als künftige Tanzbühne, als erneuertes Ballett, als chorisches Wortdrama. Die wichtigsten Ergebnisse aber waren eine Standesorganisation, die nach schweren Kämpfen unter Anschluß an den Ballett- und Chorsängerverband zustande kam, und die von mir betriebene Anbahnung eines freien Bundes der Tänzer und Tanzfreunde, eine heimliche Weitertagung des Kongresses, der dadurch gleichsam in Permanenz erklärt wurde.

Eine kleine neue Menschenrasse ist mit diesen Tänzern herangewachsen, durchaus klug, aber so scharmant und so vom Blut her bewegt, daß nichts im bloßen Intellekt, in Debatte und Dialektik stecken blieb. Fast zu brav hörten all die schöngewachsenen Mädchen, teilweise mitschreibend, von morgens bis abends die endlosen Reden und Diskussionen an, doch sie spendeten nicht nur Beifall, sondern wehrten sich auch ihrer Haut. Und der letzte Abend, die Schlußfeier im Theaterrestaurant, enthob mich aller Sorge, als könne der Tanz zu sehr in die Gehirne gedrungen sein. Dergleichen hat Magdeburg noch nicht gesehen und wird es nicht wiedersehen, bis es vom Erdboden verschwindet. Der Jazzkapelle troff der Schweiß über die Instrumente, die Zuschauer bildeten anfeuernd, klatschend und schreiend einen Kreis um die Tanzenden, und die Glasplatten des Leuchtparketts hätten durchbrechen müssen, wenn die Füße nicht so leicht gewesen wären. Musiker, Tänzer, Zuschauer waren zu *einem* Körper verwachsen, der bis in den hellen Tag hinein raste, oft in einem einzigen Tanz, als ob eine Wette geschlossen sei, wer zuerst tot oder ohnmächtig umfallen würde. Und Kritiker und Tänzer, Hertha Feists Berliner Labanschule, Dessau und Münster trafen sich einige Wochen später wieder in Ascona, in jenem dionysischen Süden, wo wir namenlosen Leute anfingen, als wir in der ersten Jugend standen.

Busoni-Briefe

Eine Berliner Mitarbeiterin unserer Zeitschrift überläßt uns aus ihrem treu behüteten Schatz von Busoni-Briefen einen besonders ergreifenden zur erstmaligen Veröffentlichung. Nachdem Busoni in England (Januar—Februar 1922) pianistisch und kompositorisch außerordentliche Erfolge geerntet hatte, übermittelte er nach dem Festland diese ihm sehr am Herzen liegenden Ausführungen, welche heute um so wissenswerter sind, als noch immer nicht genügend bekannt ist, daß Busoni zunächst Komponist und erst darnach, durch elterliche Erziehung und Ungunst des Schicksals gezwungen, seine Via Crucis des Klaviervirtuosen abschreiten mußte. Busoni hat als Op. 47 einen „Gesang vom Reigen der Geister" für Streichorchester, 6 Blasinstrumente und 1 Pauke geschrieben, eingeordnet in die „Sechs Elegien";

sodann existiert ein Op. 54 für Klavier und Orchester, „Romanza e Scherzoso" betitelt. Dies müssen wir erwähnen, damit man den Beginn des Brieffragments versteht.

„Der *Gesang vom Reigen der Geister*, ist aesthetisch und formell der Versuch, das Bach-sche Choral-Vorspiel auf profane Motive anzuwenden („musikalisch" kommt's ja auf dasselbe heraus); orchestral gibt das Stück das Experiment, in der Partitur ein einzelnes Instrument jeder Gattung anzuwenden. — Auf das Miniaturwerk übertragen klingt dieses Kommentar, klingt die Absicht, ungebührlich anspruchsvoll. Aber die Sechs Orchester Elegien zusammengenommen, sie geben ein tüchtiges Beispiel ähnlicher Bestrebungen in verschiedenen Zusammenstellungen und Formeln; und ihre Ergänzung findet sich in den oeuvres mineurs für Klavier, für Flöte, und für Gesang.

Ich hätte „Romanza e Scherzoso" auch in diesem Sinne gestaltet, wäre der Satz nicht an das alte Konzertstück gebunden, als welches eine einheitliche Besetzung erforderte: die einzige Einheitlichkeit, die ich mit 30 Jahren Zwischenraum herstellen konnte! —

Dreißig Jahre! 1890 ließ sich so versprechend an, mit dem errungenen Kompositionspreise und dem vermißten Klavierpreise! Dann kamen zehn unklare Jahre,

„ein Zeitraum
che tutto abbraccia e nulla stringe"

wie Petrarca singt; — ausgenommen in der Sicherheit, wenigstens aus dem Klaviere Alles das zu holen, was mir gegeben war. — Das war (äußerlich) größer geworden als das Schaffen; fürwahr, fast wie eine Uebertragung von Andersen's „Schatten"; und so weit, daß die Welt nun thatsächlich den Schatten für den Mann hält, und umgekehrt...! Das sind nun alte Geschichten, die du auswendig kennst; ich habe sie aber einmal hier niederlegen wollen, in gesammelter Rückschau.

Eine Parallele zwischen Liszt und mir besteht nun allerdings (allerlei Ochsen haben mit den Hörnern darauf gestoßen!) — aber der Fall ist durchaus nicht identisch, — bis auf die Auffassung, die man ihm giebt. Ich glaube, daß er sogar umgekehrt liegt; in dem Sinne, daß Liszt unbedingt der größere Pianist gewesen, u. ich vielleicht der echtere Komponist bin. Zum Beispiel in der Technik der Komposition ist an L. leider so Manches auszusetzen, das in meinen Partituren nicht vorzufinden ist.

Liszt schritt in seiner Wegerichtung vom „Italienischen" zum „Deutschen": mein Weg führt vice-versa. — Geplündert und verleugnet werden wir Beide; darin habe ich die historische Ehre ihm zu gleichen. Sicher scheint mir, daß wir zwei Pfeiler an der nämlichen Brücke sind. — — Unleugbar, daß die *Klaviersetzung* nach Liszt, erst wieder mit mir um eine Stufe stieg; und daß der — wenn auch kleinere — Schritt wirklich vollführt und vollendet wurde durch meine systematischen Thaten und Werke. Doch Dieses ist *ihm* zu verdanken, an den ich wohlweislich anknüpfte; während alle Uebrigen, die zwischen den beiden Pfeilern als ein verbindendes aber niederes Geländer figurieren, bei Schumann sich ihre Vorräthe holten. Ihre Namen sind Brahms und Grieg, später Reger und Debussy. — Ich bin einer der Wenigen, die einsahen, daß die Entwicklung der Musik im „XIX" mit dem Tode Beethovens abbrach: die krampfhafte Idee Bruckner's, Brahms', Mahler's immer wieder die

„Neunte" neu heraufbeschwören zu wollen, beweist, daß dieses Werk noch immer als der äußerste Thurm an dem Gebäude prangte, das nicht weiter gebaut worden war...

Die Pseudo-Meister retteten sich in Harmonik und Klang; d. i.: sie fingen an, die alten Mauern zu bemalen und mit Stuckwerk auszuschmücken. — Es sind fast hundert Jahre in dieser Art vergeudet. Niemand kann Etwas dafür. Keinen trifft ein Vorwurf. Viele haben das Ernsteste gemeint, ihr Bestes versucht. — (Berlioz!) Aber nun müßten wir uns besinnen."

Das Stilerlebnis im mittelalterlichen Kunstwerk

Von Prof. Dr. Rudolf Ficker, Wien

Im Pariser Louvre trägt eine Abteilung die Bezeichnung: *„École française. Primitifs des XIVe et XVe siècles"*. Sie enthält u. a. eine „Pietà", der Schule von Avignon zugeschrieben, Porträts von Fouquet und Clouet — kurzum Bildkunst, von einer Größe, der gegenüber uns heute jene des späteren Frankreich von fast belangloser Glätte erscheint. Aber vor etwa 50 Jahren nannte man diese Kunst eben noch primitiv! — Ein trefflicher französischer Musikhistoriker hat vor wenigen Jahren ein Buch unter dem Titel: *„Les Primitifs de la musique française"* veröffentlicht, das die Zeit von Leonin bis Machaut, also die Musik des 12.—14. Jahrhunderts umfaßt. Aber in vielleicht kaum 50 Jahren wird man diese stolzeste Periode nordisch-französischer Musikkultur gewiß nicht mehr primitiv nennen! — In demselben Buche wird von einem dreistimmigen *„Alleluja"* des Pariser Hauptmeisters *Perotin* (um 1200) behauptet, es gehöre bereits dem Genre der Orgelmusetten an, in welchem sich die Pariser Organisten 500 Jahre später auszeichneten. Und tatsächlich hörte ich diese Komposition einmal in St. Gervais zu Paris von einem ausgezeichneten Organisten als Musette vorgetragen. Es war eine wenig erquickliche Musik; ein Prediger beschwichtigte dann das Publikum mit dem tröstlichen Hinweise: Die alten Meister der Musik hätten es wirklich ehrlich gemeint mit ihrer Kunst, aber eben nicht besser gekonnt! — In einem deutschen Seminar hingegen leistete man sich sogar den vergnüglichen Spaß, Kompositionen dieser sogenannten Notre Dame-Schule als musikalische Grundlage für ein Seminar-Kränzchen zu verwenden.

Diese modernen Deutungsversuche reimen sich nun allerdings schlecht mit einem alten Berichte, der besagt, daß das gemeine Volk beim Anhören dieser Musik erschüttert und zitternd das Schnarren des Orgelgebläses, den gellenden Lärm des Cymbelspiels, die Harmonie der Flöten bewunderte. Denn die naiv-fröhliche Dudelsackwirkung einer Musette oder ein schmalziger Walzerrhythmus pflegen gewöhnlich andere Gefühle auszulösen. Wie ist jedoch dieser krasse Widerspruch zu erklären? — Dadurch, daß wir die aus dem lebendigen Kunstwerke *unserer* Zeit gewonnenen musikalischen Anschauungen kritiklos auf Werke älterer Epochen übertragen. Wir stellen z. B. in dem vorerwähnten „Alleluja" rein äußerlich das Vorhandensein von zwei im Tripelmetrum gleichförmig bewegten Oberstimmen über langgezogenen Fundamentalnoten fest. Diese Konstatierung genügt, um auf stilvergleichendem Wege die Assoziation: Tanzmusik-Musette zu beschwören. Daß diese Auffassung

eine veritable Katzenmusik ergibt, ist ein Anlaß, den primitiven Charakter solcher Werke nur um so nachdrücklicher zu betonen.

Und nun stellen wir dieser Untersuchungsmethode eine andere gegenüber, welche unter Abstraktion aller subjektiven Vorurteile davon ausgeht, das Kunstwerk rein objektiv aus dem lebendigen Empfinden der Zeit, der es entstammt, dem Bewußtsein nahe zu bringen. Der Verwirklichung dieser Absicht stehen allerdings ungeheuere Schwierigkeiten entgegen! Und zwar vor allem die fixe Idee, daß die in den Handschriften des Mittelalters überlieferten Werke das vorstellen, was wir heute eine fertige Komposition nennen. Das ist eben keineswegs der Fall!

Denn wenn wir uns z. B. aus einer Sinfonie Beethovens alle Tempo- und Vortragsangaben, die dynamischen und Versetzungszeichen, ferner alle Hinweise über Besetzung und Art der verwendeten Instrumente ausgemerzt, alle Stimmen skizzenartig auf ein paar Liniensysteme zusammengezogen denken — kurz: wenn wir dem Kunstwerke alle Momente beseelten, musikalischen Lebens entziehen, dann entspräche dieses unfertige Produkt ungefähr dem Zustande, in welchem uns die alten Kompositionen in den Handschriften entgegentreten. Daraus erhellt, daß alles, was über den Rahmen des Tektonischen, Strukturellen in das Gebiet des Ausdrucksmäßigen hinüberragt, sei es nun Instrumentation, zeitliche und dynamische Abstufung oder akzidentelle Färbung von Tönen und Klängen, — daß dieses uns heute so wichtig erscheinende letzte Stadium kompositioneller Gestaltung damals nicht Sache des Komponisten, sondern der Ausführenden und besonders des Dirigenten war. Erst in der klingenden Verlebendigung der starren Zeichen wurde das Werk fertig geschaffen, jedesmal neu und anders, je nach dem Einfühlungs- und Gestaltungsvermögen des magister chori, den vorhandenen Mitteln an Instrumenten und Singstimmen, nach traditionellen Regeln und Gebräuchen. Die reproduktive Kunstübung des Mittelalters war daher zugleich von höchster schöpferischer Aktivität.
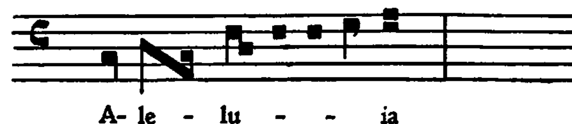
Unsere modernen wissenschaftlichen Ausgaben dieser Musik beschränken sich begreiflicherweise auf eine möglichst exakte partiturmäßige Umschrift des handschriftlichen Originales in moderne Notation. Und somit hört die Arbeit des Historikers gewöhnlich dort auf, wo sie anfinge Musik zu werden. Hier müßte nun die mitschaffende Arbeit des reproduzierenden Künstlers einsetzen und das Werk zu Ende führen. Ein solcher existiert jedoch nicht mehr. Denn die Aufgabe des nachschaffenden Künstlers ist heute eine ganz andere geworden; er würde vollständig versagen, wenn er sich in jener Art schöpferisch betätigen sollte, die bis zu einem gewissen Grade noch für den Akkompagnisten des 17. und 18. Jahrhunderts selbstverständlich war, im Mittelalter jedoch einen ausschlaggebenden Bestandteil des Kunstwerkes selbst ausmachte.

Und so wird diese Aufgabe doch am ehesten der Historiker lösen können, freilich nur jener Historiker, der hierin nicht nur ein Stil-, sondern vor allem ein Erlebnisproblem sieht. Dazu wird er sich vor allem die ganze geistige Atmosphäre, aus der das Werk hervorgegangen ist, rekonstruieren müssen: den Künstler und seine Umgebung mit allen Bedürfnissen, Stimmungen und Strebungen des kulturellen Daseins. Aus Berichten, Lehrschriften, bildlichen Darstellungen wird er manchen Aufschluß

über praktisch-künstlerische Tendenzen gewinnen können. Erst wenn er sich von den hemmenden Einflüssen des eigenen Zeiterlebens frei- und das andere zu eigen gemacht hat, wird sich ihm der Sinn des Kunstwollens und dessen Erfüllung im Werke erschließen. Durch stetes Vergleichen und Beschauen werden sich nun die toten Zeichen aus ihrer Erstarrung lösen und zu ungeahntem, wenn auch fremdartigen Leben erwachen. Die leere, kaum erträgliche Einförmigkeit der rhythmischen Figuren wird durch zeitliche und dynamische Abstufung der Teilgruppen zu höchster spannungsreicher Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdruckes gesteigert, das klangliche Chaos des Originales durch sinnvoll-logische Aussetzung der fehlenden Versetzungszeichen entwirrt. Die seltsamen Klänge und kühn geformten Linien werden dann im Sinne der Zeit durch passende Auswahl von Instrumenten und eigenartige Singstimmentechnik zu charakteristischer Wirkung gelangen. Dabei hat als Grundsatz zu gelten, daß keine Note des Originales geändert wird. Wenn der Bearbeiter stets mit der gebotenen kritischen Skepsis vorgeht und fähig ist, für jedes Detail eine historisch fundierte Begründung zu geben, dann wird er auch dem naheliegenden Vorwurfe der Unwissenschaftlichkeit nicht allzu sehr ausgesetzt sein.

Das Ergebnis dieser Untersuchungsmethode würde jedoch ein beträchtliches sein: wir gewinnen damit eine ungemein hochstehende, unvergleichliche musikalische Kultur zurück, die nun nicht mehr wie bisher — buchstäblich gesprochen — nur auf dem Papiere steht, sondern in ihrer Verlebendigung geeignet ist, unser ganz einseitig eingestelltes musikalisches Denken auf das tiefste aufzurütteln. Denn diese Kultur, die unsere Vorahnen betrifft, kann uns nicht gleichgültig sein. Sie deckt Urgründe einer spezifisch nordischen Musikanschauung auf, die stets noch fortwirken, obgleich sie seit der Renaissance durch die Einflüsse des Südens fast völlig verdunkelt sind.

So wurde z. B. ein Hauptmerkmal mittelalterlicher Musikpraxis: die Gestaltung der mehrstimmigen Komposition aus einer fremden, entlehnten Melodie, bisher mehr oder weniger offen als ein Versagen des Künstlers gedeutet, sein Werk aus einem freien Einfall heraus zu schaffen. Auch Perotin entnimmt in seinem Organum die Töne der untersten Stimme Note für Note einer allbekannten Alleluja-Phrase des Chorals,



um auf den nunmehr erstarrten Haltetönen den kunstvoll bewegten Bau der Oberstimmen zu errichten. Kein Mensch ist wohl so naiv anzunehmen, daß der Komponist nicht fähig gewesen wäre, diese zwölf Grundnoten selbst zu konstruieren! Er hätte sich damit höchstens seine Aufgabe erleichtert, ohne daß die musikalische Wirkung beeinträchtigt worden wäre. Aber es handelt sich hier vorerst gar nicht um eine musikalische Angelegenheit!

Der Begriff einer rein subjektiven religiösen Bekenntnismusik im heutigen Sinne war dem Mittelalter vollständig fremd. Die künstlerische Lobpreisung Gottes war vielmehr eine Sache, die alle Gläubigen betraf, der Künstler nur das vollziehende

Organ. Seine Kunst mußte daher ihren Ausgang von einer ideellen Vorstellung nehmen, die im Gemeinschaftssinne des gläubigen Volkes zu tiefst verankert war. Das unerschütterliche musikalische Dogma des Christenmenschen war der gregorianische Choral, jene liturgischen Gesänge der Kirche, welche trotz ihrer musikalischen Sonderart auch im Norden autoritative Geltung erlangt hatten. Indem nun der Komponist sein Werk über dem sinnvoll-gedanklichen Fundamente einer Choralphrase erbaut, die Gemeinbesitz aller ist, wird die ganze Gemeinde zum eigentlichen Träger des Kunstwerkes, der Künstler zum idealen Handwerker, der das ihm anvertraute Gut nun zu seltsamen Gebilden umformt. Durch die Gestaltung des Werkes aus einer starr-konstruktiven Tonformel — einer Formel freilich, der geheimnisvolle Kräfte innewohnen! —, wird es weit über das subjektiv Erlebnishafte in eine Sphäre des Objektiven, ewig Gültigen emporgehoben, dem Walten göttlicher Dinge nahegebracht. Und dieses Ausgehen von gedanklichen Vorstellungen ist für das musikalische Kunstwollen des nordischen Mittelalters von grundlegender Bedeutung, hingegen der auf dem sinnlichen Einfall begründeten Musikanschauung des Südens vollkommen fremd. Es ist derselbe Geist, der dann in der Choralverarbeitungskunst der deutschen Kantoren und besonders J. S. Bachs wieder machtvoll hervorbricht und auch noch die „Ideenwelt" des reifen Beethoven erfüllt.

Und so kommt auch dem gedanklichen Miterleben im mittelalterlichen Kunstwerke eine überragende Bedeutung zu. Es ist daher weder Unfähigkeit zu freier, schöpferischer Gestaltung, noch sind es musikalisch-technische Beweggründe, die Perotin veranlassen, seine Komposition aus der schlichten Choralphrase erstehen zu lassen. Es ist vielmehr einzig die in dieser starren Formel symbolisierte Vorstellung allelujatischen Jubels, an der sich seine Fantasie nun erst entzündet, um ein musikalisch ganz neues, zu unermeßlicher Weite gesteigertes Kunstwerk hervorzubringen.

In der musikalischen Hauptform des späten Mittelalters, der Motette, tritt die überströmende Fülle gedanklicher Inhalte in der seltsamen Mehrtextigkeit der Stimmen besonders deutlich zutage. Auch hier ist es wieder die geistig erschaute Idee des starren, völlig entsinnlichten Cantus firmus, welche die unvereinbarsten Dinge religiöser und profaner Art zu einer Einheit zusammenzwingt. Und so offenbart gerade die symbolgeladene Motettenkunst der Gotik mit nie mehr geschauter Klarheit jene höchste, unvergängliche Erkenntnis nordischer Musikanschauung: daß Musik nicht nur eine Angelegenheit der Sinne, sondern auch des Geistes ist.

Was hätte uns jedoch die Verlebendigung dieser Kunstwelt in rein musikalischer Beziehung zu bedeuten?

Sie würde uns vor allem zeigen, daß die Existenz einer mehrstimmigen Kunstmusik auch ohne jenes Kompromißprodukt klanglicher und melodischer Faktoren denkbar ist, welches seit rund 500 Jahren als sogenannte Harmonik unser ganzes musikalisches Bewußtsein regelt und beherrscht. Vielleicht hat erst die gegenwärtige Krise der Harmonik, die nach der Periode chromatischer Uebersteigerung folgerichtig zu den atonalen Erscheinungen der Jetztzeit führen mußte, unser Ohr wieder geschärft für die ursprüngliche Gewalt des primären, melodisch unbeeinflußten Klanggeschehens mittelalterlicher Organa? Wir würden außerdem erkennen, daß

es einmal im Norden eine polyphone Musik gegeben hat, welche die seit Jahrhunderten unumschränkt herrschenden technischen Begriffe der Imitation, des Themas, der thematischen und motivischen Verarbeitung gar nicht gekannt hat, und trotzdem konstruktive Formen höchster Art hervorgebracht hat. Was weiß aber heute der Konservatorist oder selbst der schaffende Künstler von den technischen Wundern der modalen Praxis des 13., der Isorhythmik des 14., der Kolorierungstechnik des 15. Jahrhunderts? Berührt es dagegen nicht seltsam, zu sehen, wie krampfhaft und zähe die atonale Praxis noch immer an Formen festhält, welche durchaus aus tonalem Empfinden geboren sind, jetzt aber durch die Preisgabe der Tonalität schon längst ihre Daseinsberechtigung eingebüßt haben sollten?

Wenn daher die Verlebendigung dieser versunkenen Kunst nur den Gewinn brächte, den Blick wieder frei zu machen für die Erkenntnis ungeahnter musikalischer Möglichkeiten, ohne deshalb zu einer rein äußerlichen Nachahmung zu verleiten, dann würde allein die Aussicht auf diesen Erfolg berechtigten, alle Kräfte für die Lösung und Erfüllung dieser Aufgabe einzusetzen.

Ein neuentdecktes Requiem Joseph Haydns

Von Ernst Fritz Schmid, Tübingen

Schon im Jahre 1922 stieß der Verfasser, als er auf einer Reise nach Salzburg das oberbayrische Städtchen Burghausen a. d. Salzach besuchte, im dortigen Städtischen Museum, das sich auf der prächtigen uralten Herzogsburg der Herzöge von Niederbayern befindet, auf ein altes Manuskript eines Requiems von Joseph Haydn, bestehend aus einer Abschrift des Stimmenmaterials von unbekannter Hand. Es befand sich in einem historisch ausgestatteten Raum des Museums auf einem alten Klavichord, zusammen mit verschiedenen andern gedruckten Noten und war als wertvolle Haydn-Handschrift bis dahin nicht erkannt worden. Es war vollständig bis auf eine Soloviolastimme, die verloren, aber auf dem alten Umschlag ausdrücklich vermerkt war. In den folgenden Jahren hatte der Verfasser wiederholt Gelegenheit, Burghausen zu besuchen und nahm 1926 Abschrift. Im selben Jahr fand sich in der Bibliothek des Domchores in München eine weitere vollständige Handschrift des Requiems in Stimmen; die Nachforschung erfolgte auf meine Anregung. Leider blieb dieses Exemplar, das ebenfalls eine Kopistenhandschrift darstellt, aus persönlichen Gründen trotz freundlichster Bemühung von Herren des Domkapitels unzugänglich. Ich wandte mich nun an die Bibliotheken der St. Michaelskirche und der Allerheiligen-Hofkirche in München in der Hoffnung, hier vielleicht ein Doppel zu finden. In liebenswürdigster und uneigennützigster Weise stellte der Leiter des Chores der Allerheiligen-Hofkirche und der Michaelskirche, Herr Prof. Dr. A. Singer. sich in den Dienst der guten Sache und vermochte nach langem Suchen in der Bibliothek der Allerheiligen-Hofkirche, die der Hofbibliothek angehört, in der Tat ein drittes Stück des Werkes aufzufinden; es handelt sich gleichfalls um eine alte Abschrift in vollständiger Partitur und zahlreichem Stimmenmaterial. Der Titel der Burghausener Handschrift lautet: *Requiem in c moll a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino*

primo e secondo con sordini, Viola solo in Tuba mirum et Benedictus, Clarino primo e secondo con sordini, Timpani con sordini, organo; del Signore Giuseppe Haydn. Der Titel des Stückes der Münchner Domchorbibliothek und entsprechend auch der der Handschrift in der Münchner Hofbibliothek lautet: *Requiem in c moll a 4 Voci, 2 Violini, 2 Viole, 3 Tromboni, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Clarini, Timpani, Organo; Auth: Jos. Haydn.*

Das Werk ist im Aufbau meisterhaft zusammengefaßt. Es besteht aus zahlreichen kurzen Einzelsätzen, von denen jeder in geschlossene, knappe Form gefügt ist. Die Hauptpfeiler bilden der *Introitus* mit der Kyriefuge, das Offertorium und das *Agnus Dei.* Dazwischen reihen sich die Sequenz, das *Sanctus* und das *Benedictus.* Der Introitus *(Requiem aeternam)* [1]* setzt im Adagio mit Seufzermotiven der gedämpften Streicher ein, in die nach wenigen Takten der Chor machtvoll einfällt; in das Dunkel des Totenamtes fällt bei der kindlich innigen Bitte *dona eis, Domine* ein helleres Licht, doch bald schließt der Satz mit einer Wiederholung des düsteren Instrumentalritornells. Die Kyriefuge [2] verarbeitet ein prägnantes Thema in meisterhafter Weise; besonders fallen mehrfach überraschende harmonische Spannungen auf. Das kraftvolle chromatische Thema tritt übrigens bereits hundert Jahre früher in der Anfangsfuge der dorischen Kirchensonate für vier Streicher von Joh. Rosenmüller auf *(Sonate a 2, 3, 4 e 5 stromenti d'arco ed altri,* Nürnberg 1682). Die Sequenz *(Dies irae)* [3] ist in vier Versen komponiert; der erste setzt mit einem mächtigen Unisono ein und schildert im Chor mit Begleitung punktierter Streicherfiguren Schrecken und Majestät des jüngsten Gerichtes; ein Baßsolo *(quantus tremor)* [4] schließt sich an. Es folgt ein Duett für Sopran und Alt *(Tuba mirum)* [5] mit Begleitung der Solobratsche und der Streicher (pizzicato); es ist von wohltuender Milde und Wärme gegenüber den vorhergegangenen ernsten Sätzen, freilich nicht ein *Tuba mirum* im gewohnten Sinne. Den Abschluß bildet der Chor mit der inbrünstig flehenden Bitte: *Huic ergo parce Deus.* Das Offertorium fällt schon durch den ungewohnten Text auf; er stammt aus dem Totenoffizium (*in primo Nocturno, III. Lectio,* aus Hiob X, 8 ff.) und ist an dieser Stelle nicht gebräuchlich. Das übliche Requiem enthält das Offertorium *Domine Jesu Christe;* so auch in den Requien Michael Haydns, Mozarts, Cherubinis, Berlioz' u. s. f. Es mag sein, daß Haydn den andern Text aus persönlichen Gründen einsetzte. Ein Sopransolo *(Manus tuae)* eröffnet eine Reihe kleiner Sätze, die teils dem Chor, teils dem Baßsolo zufallen; der Chor beschließt wieder, dieses Mal mit einem Unisono im Pianissimo, das in ein strahlendes Forte ausmündet. Das *Sanctus* ist sehr knapp gehalten; nur das *Osanna,* zu dem ein kleines Sopransolo überleitet, ist etwas mehr ausgesponnen. Ein Edelstein ist das *Benedictus* [6], das dem Altsolo mit Begleitung der Solobratsche und der Orgel zufällt; es ist an Innigkeit, Wärme des Ausdrucks und Adel der melodischen Linie ein vorzügliches Beispiel für die ernstere Form der Kirchenarie der Klassiker. Ein zweites, kurzfugiertes *Osanna* schließt den wundervollen Satz ab. Das *Agnus Dei* [7] ist von ergreifendem Ernst und greift in Farbe und Stimmung auf den Beginn des Werkes zurück. Baß- und Sopransolo, die sich im Ausdruck gegenseitig steigern, leiten zum Chor über, der a cappella

* Notenzitate in der Beilage.

mit der innigen Bitte *dona eis requiem sempiternam* schließt. Ein mysterioses *Lux aeterna*, das der ganze Chor im pianissimo Unisono zu einer wogenden Begleitung der gedämpften Violinen singt, führt zum Schlußsatz des Werkes *(Cum sanctis tuis)* [8]. Nach kurzen imitierenden Phrasen der Solisten setzt in strahlendem Glanz Chor und volles Orchester ein. In fortwährend steigernden Sequenzen strömt der Satz dahin, ein Triumph der Unsterblichkeitshoffnung; schlicht und demütig schließt das Werk im Piano mit den Worten *quia pius es.*

Pohls Haydn-Biographie meldet nichts über ein solches Requiem; auch in Schnerichs Geschichte der Messe und des Requiems findet sich nichts. Eingehende Ermitteungen an zahlreichen deutschen und österreichischen Bibliotheken, vor allem an den hervorragenderen Kirchen- und Klosterbibliotheken, soweit sie in Betracht kamen*, ergaben, daß das Werk nirgends bekannt war. Auch ließ sich an Hand der Langschen Kataloge (Hdschr.-Abteilung der Münchener Staatsbibl.) und durch weitere Ermittelungen an Bibliotheken feststellen, daß nicht etwa eine Verwechselung mit einem der zahlreichen Requien, die unter Michael Haydns Namen laufen, vorlag. In Robert Eitners Quellenlexikon der Musiker endlich fand sich ein Requiem Joseph Haydns aufgeführt und zwar im Druck bei Breitkopf und als Handschrift im Stift Klosterneuburg. Bei Breitkopf & Härtels Verlag, wie auch bei dem Haydn-Verleger Novello in London, ist von einem Requiem Joseph Haydns indessen nichts bekannt. Auch eine Anfrage beim Breitkopf-Archiv, ob sich im Briefwechsel des Verlags mit Haydns Schüler Neukomm nicht Anhaltspunkte fänden, daß vielleicht die Aufnahme eines Requiems in die erste Gesamtausgabe von Haydns Werken geplant war, wurde verneint; es scheint also ein Irrtum Eitners vorzuliegen. Die Klosterneuburger Handschrift endlich enthält ein ganz anderes Werk, wie ich mich überzeugen konnte.

Das älteste der drei erhaltenen Stücke ist ohne Zweifel das Burghausener, das in der Handschriftenabteilung der Münchener Staatsbibliothek auf etwa 1780 datiert wurde. Es gehörte laut Vermerk auf dem Umschlag der Chorbibliothek der St. Jakobs-Pfarrkirche zu Burghausen und wurde von Heinrich Schambony (1887—1920 Chorregent an der genannten Kirche) dem Städt. Museum geschenkt. Ueber die fernere Herkunft des Werkes ließ sich bis jetzt nicht viel ergründen. In der Chorbibliothek von St. Jakob fanden sich keinerlei Anhaltspunkte mehr, auch nicht etwa in den Jahrtagbüchern des Stadtpfarrarchivs. Daß zur Zeit der Entstehung der Handschrift und schon früher ein ziemlich reges musikalisches Leben in Burghausen, besonders an der Pfarrkirche, bestanden haben muß, läßt sich u. a. aus der kurfürstlichen Herdstättenbeschreibung vom Jahre 1762 schließen; an der Kirche St. Jakob waren damals gleichzeitig tätig ein Chorregent, ein Stadtpfarrorganist, ein Pfarrtenorist, ein Pfarrmusikant und ein Kantor. Ein Kodex des Stadtpfarrarchivs trägt den Namen Joseph Wichtl, Chorregens bei St. Jakob († 1798); seine Handschrift unterscheidet sich aber wesentlich von der des Haydn-Kopisten. Ein Anhaltspunkt über die Herkunft des Werkes läßt sich vielleicht im nahen Altötting finden, wo zu

* So in Wien (Naturalbibl. u. Bibl. der Gesellsch. d. Musikfreunde), Linz (Oeffentl. Studienbibl.), Salzburg (Dom, St. Peter u. Oeffentl. Studienbibl.), Passau (Dom u. Kreis- u. Studienbibl.), Regensburg (Proskesche Bibl.); ferner in zahlreichen Stiftsbibliotheken (Einsiedeln, St. Florian, Göttweig, Klosterneuburg, Kremsmünster, Lambach, Melk) usf.

jener Zeit die Kirchenmusik besondere Pflege erfuhr. Max Keller (1770—1855), Kapellorganist zu Altötting soll rege Beziehungen zu Wien gehabt haben. Einer Klärung von dieser Seite ist der Verfasser auf der Spur. Ueber die Herkunft des Stückes im Münchener Dom läßt sich aus den angedeuteten Gründen leider nichts näheres feststellen; die Abschrift stammt von der Hand des Domkapellmeisters Schröfl († 1825). Auch woher die Kopie in der Münchener Hofbibliothek stammt, ließ sich bis jetzt nicht ermitteln; sie ist kalligraphisch geschrieben und mit der Jahreszahl 1819 datiert.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß die beiden Münchener Handschriften voneinander abhängen, zumal sie dieselbe Instrumentierung aufweisen. Von der Burghausener Fassung sind beide keinesfalls abhängig. Die Mehrbesetzung an Bläsern wie die Stimme der Ripienbratsche in den Münchener Fassungen scheint ein späterer Zusatz zu der alten Fassung zu sein, wie sie in Burghausen vorliegt. Hier haben wir auch das typische Orchester der kleineren Haydnschen und Mozartschen Messe. Die Annahme eines Zusatzes liegt auch noch aus anderen Gründen nahe; so befinden sich im Münchener Dom für das *Tuba mirum* Solostimmen ad libitum für Posaune (!) oder Viola oder Horn; auch weist der Posaunensatz gelegentlich auffallende Unbeholfenheiten auf. Die Violinen, Trompeten und Pauken, sowie Orgel und Chor sind indessen in allen Fassungen fast völlig identisch und bringen alles wesentliche. Posaunen, Klarinetten, Fagotte und Ripienbratschen wirken abgesehen von der Farbe lediglich als akkordische Füllung, die die bezifferte Orgelstimme an sich schon bietet. Obligat erscheint nur im *Agnus Dei* ein Solofagott, das sich in gebrochenen Akkorden bewegt und sehr wohl zugesetzt sein kann. Immerhin ist es möglich, daß die Vergrößerung des Apparates von Haydn selbst herrührt; wir haben Beispiele für solche Ueberarbeitungen, die der Meister in späteren Jahren an früheren Werken vornahm. Auch ist nicht abzustreiten, daß die Feierlichkeit und Erhabenheit des Werkes durch das erweiterte Orchester bedeutend gesteigert werden mag. Besonders die Posaunen können von großer Wirkung sein. Auffallend ist die Verwendung gedämpfter Trompeten und Pauken, wie sie auch das Burghausener Stück verlangt. Es kommt dies in jener Zeit öfter vor; Mozart verlangt es im *Crucifixus* seiner c moll-Messe (K. V. 139), die übrigens auch durch Verwendung einer Solobratsche (im *Agnus Dei*) an das Requiem erinnert, und Haydn selbst im Adagio seiner B dur-Sinfonie (Peterspartitur Nr. 6). Die Solobratsche im *Tuba mirum* und *Benedictus* ist sehr konzertant geführt; daß sie nur in zwei Sätzen vorkommt, ist nicht befremdend, treffen wir doch gerade in Haydnschen Kirchenwerken eine so kurze Verwendung von Soloinstrumenten öfters. Auffällig ist, daß alle Sätze des Requiems, die in der Haupttonart c moll stehen, nur mit zwei Vorzeichen, also nach Art des dorischen Kirchentones notiert sind; es wäre aber nicht richtig, deshalb einen Einwand gegen die Echtheit zu erheben. Diese Notierung entspricht einer öfter begegnenden Gewohnheit der Tonsetzer gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch in Fällen, wo wie hier keinerlei dorische Anklänge auftreten. Als Beispiel möge Michael Haydns Requiem in c moll dienen, das ebenso notiert ist.

Für die Echtheit sprechen vor allem die übereinstimmenden Vermerke in allen drei Quellenhandschriften: *Del Signore Giuseppe Haydn* bzw. *Autore Joseph Haydn.*

Es wurde ja, besonders nach Haydns Tod viel auf seinen Namen gefälscht; es ist aber kaum anzunehmen, daß eine Fälschung in den 1780er Jahren, in denen die Burghausener Handschrift entstand, also lang vor des Meisters Tod, sich hätte halten lassen. Und wenn wir das Werk selbst betrachten, so wird uns klar, daß es von keinem kleineren Meister geschaffen werden konnte; dahin geht auch die Meinung verschiedener Kenner, die das Werk eingehender Prüfung unterzogen. Stilistisch steht es am nächsten etwa Haydns großem *Stabat mater*, wenn es auch, namentlich in formaler Beziehung andere und weniger anspruchsvolle Wege geht. Seine Größe liegt eben in der Schlichtheit und epigrammatischen Kürze. Es macht nicht den Anspruch auf Entfaltung von Pracht und Reichtum; doch sind die Mittel in ausgezeichneter Weise ausgenützt. Das Werk zeigt, wie Haydn auch in aller Kürze Großes zu sagen weiß und man fühlt auf Schritt und Tritt bei der Vertiefung in das Werk, wie es mit besonderer Liebe und Sorgfalt gearbeitet ist, durchaus keine rasche und oberflächliche Arbeit, wie sie sich in der damaligen Kirchenmusik vielfach findet. Man ist sogar bei dem warmen und persönlichen Ton des Werkes versucht, anzunehmen, es sei von Haydn für einen besonderen, ihm nahegehenden Todesfall geschrieben. Auch ist es auffallend ernst, ernst sogar für ein Requiem aus dieser Zeit, wenn wir von dem gewaltigen Werk Mozarts absehen. Der würdige und echt kirchliche Stil der Messe ist damals nicht allzu häufig. Die Oper hatte sich weithin in entscheidendem Maße in die Kirchenmusik gedrängt und sie stark verweltlicht. Anklänge an diese Richtung finden wir bei den ersten Meisterwerken der damaligen Kirchenmusik; auch dieses Requiem weist einige solche Züge auf, die aber das Gesamtbild kaum beeinträchtigen. Auch abgesehen von seinen musikalischen Qualitäten wird das neuaufgefundene Werk wohl einen wichtigen Platz in der Geschichte der Totenmesse einnehmen.

Was die Aufführbarkeit anbelangt, so stellt das Requiem nur geringe Anforderungen. Die Chöre wie auch die Solopartien sind einfach und der Orchesterapparat kann, wie schon ausgeführt, in kleiner wie in größerer Besetzung gewählt werden. Es besteht ja seit langem ein fühlbarer Mangel an hochwertigen und doch leicht ausführbaren Requien für das katholische Totenamt. Hier hilft der Neufund auch eine Lücke schließen. Allerdings sind für die liturgische Verwendbarkeit zwei Aenderungen notwendig, die sich aber leicht bewerkstelligen lassen. Der fehlende Passus im Introitus *Te decet hymnus* bis *ad te omnis caro veniet* muß choraliter ergänzt werden. Auf den Choral folgt dann nochmals der ganze erste Satz des Requiems. Das Offertorium *Manus tuae* ist im allgemeinen nicht üblich; es muß also der gebräuchliche Text *Domine Jesu Christe* unterlegt oder ein anderes Offertorium, etwa aus Michael Haydns c moll-Requiem, eingefügt werden. Das originale Offertorium könnte dann als Einlage Verwendung finden. Namentlich wird aber das Werk für die Konzertaufführung in Betracht kommen und jedenfalls von tiefgehender Wirkung sein. Der Verlag Christian Friedrich Vieweg (Berlin-Lichterfelde) hat sich in dankenswerter Weise bereit erklärt, die Herausgabe des Werkes zu übernehmen, so daß das Aufführungsmaterial bald erhältlich sein wird. Vielleicht trägt das Werk mit dazu bei, daß die Kirchenmusik der Klassiker, besonders die wertvollen Messen Haydns und Mozarts, wieder häufiger im Konzertsaal oder besser im Kirchen-

konzert erscheinen. Es wurde und wird hier viel durch falsches Vorurteil gesündigt. Gerade heute, wo die eigentliche „klassische" Kirchenmusik, die katholische des sechzehnten und die protestantische des siebzehnten Jahrhunderts eine Renaissance erlebt, hauptsächlich weil sie uns die großen überirdischen Werte in absoluter Form bietet, wie sie uns so dringend not tut, dürfen wir getrost die erdhaftere und kindlich fromme Kirchenmusik der Wiener Klassiker in Ehren halten, um uns vor Einseitigkeit zu bewahren. Das Welt- und Lebensgefühl, aus dem diese Werke geboren wurden, ist uns im Grunde trotz aller „Modernisierung" des Empfindens gar nicht so sehr ferne, wie man annehmen möchte.

Musikalische Arabesken

I. Russische Musik

Früher sprach man von *einer* russischen Musik, heutzutage heißt es *die* russische Musik. Noch vor dreißig Jahren wußte der Westen wenig von russischen Tondichtern, obwohl *Mussorgski* und *Borodin, Tschaikowski* und *Rubinstein* schon zu ihren Vätern versammelt waren und *Tanejew, Rimski-Korsakow, Glasunow* ihr Bestes geschaffen hatten.

Wohl setzten sich keine Geringeren als *H. v. Bülow* in Deutschland für *Glinka,* den Schöpfer russischer Kunst-Nationalmusik, und *Camille Chevillard* in Frankreich für *Rimski-Korsakow* ein; wohl propagierte schon *Franz Liszt* denselben *Glinka* in Klavierübertragungen, nutzte *Anton Rubinstein* sein titanenhaftes Klavierkönnen aus, um *Balakirews* „Islamei", *Liadows* Kleinkunst und anderen Russenwerken (u. a. auch seinen eigenen) die Wege zu ebnen, brachte einer der bedeutendsten Quartettspieler und -organisatoren, *Adolph Brodsky, Tschaikowskis* Violinkonzert, welchem *Eduard Hanslick* den Ehrentitel „Juchtenmusik" beilegte, zur allgemeinen Geltung und sorgte für denselben *Tschaikowski* der große *Nikisch,* der dessen tief empfundene fünfte Sinfonie im Leipziger Gewandhaus kreierte. Fügen wir hinzu, daß in London *Glasunows* Sinfonien mehrmals sympathisch aufgenommen wurden.

Immerhin waren es lauter Einzelfälle, ein „Ausnahmezustand". *Tschaikowski* galt dem Westeuropäer als genialer Musiker, *trotzdem* er Russe war. — *Liszt* diente sein Ungarentum, *Chopin* sein Polentum zur charakteristischen Zierde; *Tschaikowski* dagegen wurde das Russentum zum Vorwurf gemacht — es behindere das „Europäische" in seinen Schöpfungen.

Doch war er es, der das Gros des Westeuropäers auf die Musik der „Sarmaten" aufmerksam machte. Und als nun der rührige russische Kunstmäzen und -unternehmer, der talentvolle Organisator von Bilderausstellungen, glänzend ausgestatteter Ballett- und Opernaufführungen, *Sergei Djagilew,* 1907 und 1908 in Paris *Mussorgskis* „Boris Godunow" und *Rimski-Korsakows* „Pskowitanerin" — beides mit *Schaljapin,* als Kontschak und Iwan der Grausame, dem Chor der Petersburger Kaiserlichen Oper und dem Kaiserlichen Ballett mit *Fokin* an der Spitze demonstrierte, da wurde mit einem Schlage aus *einer* kaum beachtenswerten russischen Musik *die* angestaunte russische Tonkunst. In *Mussorgski* wurden eine Menge Berührungspunkte mit *Debussy* entdeckt, und man wunderte sich über das Anpassungsvermögen der Russen. Indes hätte die Chronologie die Musikbeflissenen vom Gegenteil überzeugen müssen. *Mussorgski* (geb. 1839) war schon tot (1881), als *Debussy* (geb. 1862) das Pariser Konservatorium mit dem Römerpreis absolvierte (1884). Zu dem epochemachenden Debussy wurde er erst 1892 mit seinem Prolog „L'Après-midi d'un Faune"; *Mussorgski* war er aber schon in Rom untertan — die Orchestersuite „Printemps" zeugt davon.

Wohl lernten die Russen von den Europäern viel und gründlich. Kaum hat ein Fremdvolk den *Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Wagner* so restlos durchstudiert, wie der Russe, ebenso wie er die französisch-deutsche und englisch-italisch-spanische Belletristik und Literatur, die westeuropäische Maler- und Bildhauerkunst, selbst die katholisch-protestantische Kirchenmusik mit einer bewundernswerten Gewissenhaftigkeit erschöpfend erlernte.

Doch von einer „Anlehnung“ zeigen seine musikalischen und anderen „Kunsttaten“ nicht die Spur; die Theorie schälte und nutzte er überaus individualistisch-national aus.

Und so kommt es, daß von *Glinka* an, dem ersten theoretisch gebildeten russischen Tonschöpfer, die russische Musik geradezu klassische Beispiele peinlich-skrupulöser Verarbeitung bietet, und zwar bei den sog. Nationalisten à la *Dargomyschski, Balakirew, Borodin, Rimski-Korsakow, Glasunow* in noch höherem Maße, als bei den „Westlern“ *Sserow, Rubinstein* und ihrem bedeutendsten Vertreter — *Tschaikowski.*

Der theoretische Purismus der Nationalisten ging ja so weit, daß *Rimski-Korsakow* z. B. es durchaus für angebracht fand, an den genialen Werken seines Jugendfreundes und Stubenflanschs *Mussorgski* herumzufeilen und nach verbotenen Parallelen, Querständen u. dergl. zu fahnden. Jetzt erweist es sich, daß *Mussorgski* meist bewußt sich diese Freiheiten herausnahm, in keinem Falle aus Analphabetismus; wohl fehlte ihm die *systematische* Anweisung, seine Kenntnisse mögen in theoretischer Hinsicht lückenhaft gewesen sein (er gehörte in dieser Beziehung zu den Ausnahmen; nur sein Genius und seine hohe Intelligenz halfen ihm über diesen Mißstand hinweg und hoben ihn zu einer der Hauptleuchten in der musikalischen Weltliteratur empor), jedoch nicht in dem Ausmaße, daß diese Lücken die zuweilen fast rücksichtslose *Rimski-Korsakowsche* Umarbeitung rechtfertigen könnten. Heutzutage werden seine Musikdramen „Boris Godunow“ und „Chowanschtschina“ in ihrer ursprünglichen Fassung aufgeführt und die wundersame poesietrunkene Melodienfülle ist dieselbe geblieben, die harmonischen und polyphonen Durchführungen wirken noch faszinierender, als in den „Verbesserungen“ seines pedantischen Freundes, das Orchester und der allgemeine Aufbau weisen die gleiche monumentale Riesenschönheit auf.

Ja der Russe ist musikalisch individuell, wahrhaft und durchgeistigt im Ausdruck und von einer klassischen Korrektheit der Faktur.

Nehmen Sie den „Steinernen Gast“ (Don Juan nach Puschkin) von *Dargomyschski* (1813—1869, dem Todesjahre des Komponisten), in dem die realistische Rezitativmelodie *Wagner* vorausgenommen wird, schreiten Sie über die grandiose Oper *Borodins* „Fürst Igor“, einem genial durchgeführten Amalgam des zarten, schwermütigen slawischen und des glühend sinnlichen orientalischen Kolorits, zu den herrlichen Märchenopern *Rimski-Korsakows* — der frühlingsduftenden „Schneeflocke“, der einzig in ihrer Art dastehenden Meereshymne „Sadko“, den goldgestickten „Zar Saltan“, „Stadt Kitesh“, „Kaschtschei der Unsterbliche“, seinen Charakterwerken „Pskowitanerin“ und „Mozart und Salieri“, zum himmelstürmenden *Skrjabin,* zu den schillernden Miniaturen *Ljadows,* zu dem tiefsinnigen Vertoner *Böcklins* („Toteninsel“) und Balladenschöpfer auf das *Beethovensche* Schicksalsmotiv *Sergei Rachmaninow,* zu dem atonalen Absolutisten und Rhythmiker *Strawinski,* dem Neuklassiker und Kontrapunktisten *Medtner,* dem barocken *Prokofjew,* bis zu den ganz neuen, ganz jugendlichen, dem sich schon jetzt in seinen „Liedern von den Toten“ pessimistisch ergehenden *Weprich* (geb. 1899), dem vielversprechenden Neonationalisten *Schibalin,* schließlich zu den dii minores *Tscherepnin, Glière, Gretschaninow,* dem herben Sinfoniker *Alexander Glasunow,* und dem grübelnden Polyphonisten *Sergei Tanejew* — ruhig können Sie ihre Partituren, trotz aller Ungewohntheit und Neuheit der Ideen und ihrer Betätigung, dem Schüler in die Hand geben: er wird darin die ihm vorgeschriebenen Harmonie- und Satzregeln streng durchgeführt sehen, die Abweichungen von diesen fast wissenschaftlich motiviert finden.

Man vergesse nicht, daß die meisten der russischen schaffenden und ausführenden Tonkünstler eine höhere Schulbildung genossen haben und meist dem gebildeten Adels- und Literatenstand entstammen, an ihre Kunst also als geistig hochwertige Individuen herantreten.

Hervorgehoben muß auch der Umstand werden, daß sie vielfach gleichzeitig reich talentierte Interpreten ihrer Werke waren und sind. Die in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von den genialen russischen Pianisten *Anton* und *Nikolai Rubinstein* ins Leben gerufenen Konservatorien und Musikschulen in den beiden Residenzen und größeren Städten des unermeßlichen Reiches zeitigten erstklassige Virtuosen: auf dem Klavier die genialen *Annette Jessipowa, Posnanskaja* (die bedeutendste Chopin-Interpretin der Jetztzeit), *Borowski, Orlow,* den Laureaten auf der jüngst stattgehabten *Chopin*-Konkurrenz in Warschau *Leo Oborin* und die schon genannten Komponisten (gleichzeitig hochbedeutsame Pianisten) *Tanejew, Skrjabin, Rachmaninow, Prokofjew, Medtner,* die glänzende Geigerin *Z. Hansen,* den Cellisten *Wierzhbilowitsch,* die Dirigenten

Ssafonow, Chessin, Cooper, Kussewitzki, die Sänger und Sängerinnen *Schaljapin, Smirnow, Wladimir Rosing* (in London ansässig, der zurzeit bedeutendste Konzertsänger), *Ssobinow, Kamenskaja, Slawina, Medea Fiegner, Deitscha-Sionitzkaja, Lawrowskaja, Kusnetzowa, Lipkowskaja, Tscherkasskaja, Neshdanowa,* die Tanzkoryphäen (diese schuf die Kaiserliche Theaterschule) *Gerdt, Legat,* das Ehepaar *Fokin,* die Damen *Petipa, Radina, Pawlowa, Karssawina* u. a.

Und so kam es, daß, als nach *Tschaikowski* und *Mussorgski* die anderen Russen in die europäischen Theater- und Konzertsäle eindrangen, sie den Westeuropäer mit einer im glänzenden Waffenrüstzeug harmonisch, kontrapunktisch, orchestral und pianistisch gekleideten, anfangs nationalen (*Rimski-Korsakow, Borodin, Glasunow*), darauf charakteristisch internationalen (*Skrjabin, Strawinski, Prokofjew, Rachmaninow*), doch stets individuellen, unermeßlich erfindungsreichen Melodik attackierten und bewältigten.

Bahnbrechend für das gesamte Tonwesen der Gegenwart schreitet die Russenmusik über den Erdenraum, entzückend, bezaubernd und belehrend. *Emil v. Bormann, Reval.*

Amerika und deutsche Musikerziehung

Von Albert Noelte, Chicago

In jüngster Zeit konnte man in verschiedenen amerikanischen Musikzeitschriften Mitteilungen des Inhalts lesen, daß Deutschland energische Anstrengungen mache, wiederum als „Mekka" für amerikanische Musikstudierende Geltung zu gewinnen. Diese Mitteilungen werden in fast allen Fällen ohne Kommentar gebracht und man kann im Zweifel darüber sein, ob sie als Warnungsruf oder als ein Hinweis auf die wiedererwachenden wirtschaftlichen und künstlerischen Beziehungen zwischen beiden Ländern betrachtet sein wollen. Auf Grund persönlicher Erfahrungen, die ich während einer Reise in den Vereinigten Staaten im vergangenen Winter gemacht habe, neige ich zu der letzteren Ansicht, denn es ist in der Tat fast erstaunlich, mit welch uneingeschränkter Hochachtung man in allen gesellschaftlichen und künstlerischen Kreisen über deutsche Musik und Musiker spricht, mit welcher Herzlichkeit letztere allenthalben aufgenommen werden. Von den Nachwirkungen der Kriegspsychose, die den eigentlichen amerikanischen Nationalcharakter häßlich entstellt hat, ist nur noch in dem engen Kreise derer etwas zu verspüren, die von vornherein französisch orientiert waren, deren Einfluß jedoch im Verhältnis zur Wiedergewinnung eines zeitweilig verloren gegangenen Einflußgebietes der deutschen musikalischen Kunst zusehends im Schwinden begriffen ist.

Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß der Sieg der deutschen Musik in Amerika bereits ein vollständiger ist. Wir können unmöglich an der Tatsache Genüge finden, daß die Werke von Wagner die einzigen sind, die etwa an der Metropolitan-Oper unfehlbar ausverkaufte Häuser erzielen, daß die großen deutschen Klassiker und Sinfoniker dort mit Andacht und wirklichem Verständnis gepflegt und aufgenommen werden, daß alljährlich zahlreiche deutsche Sänger, Instrumentalisten und Dirigenten — dagegen eine auffallend geringe Anzahl deutscher Musiklehrer — nach Amerika gehen und dort große Honorare verdienen. Gewiß, das alles bedeutet einen nicht zu unterschätzenden Kultureinfluß, dessen Rückwirkungen auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet unverkennbar sind. Der eigentliche und bleibende Einfluß aber geht doch schließlich von der musikalischen Erziehung aus. Das hat Frankreich im gegebenen Augenblicke schlau erfaßt, und kaum war der Waffenstillstand unterzeichnet, hat es flink die Gelegenheit erfaßt, um mit der Gründung eines „*Amerikanischen Konservatoriums*" im Schlosse zu Fontainebleau den deutschen musikalischen Kultureinfluß in Amerika für immer zu brechen. Es ist bewundernswert, mit welcher Schnelligkeit und mit welchem Geschick dabei zu Werke gegangen wurde. Die französische Regierung hat das Schloß, das Kultusministerium die Mittel zur Einrichtung der Musikschule zur Verfügung gestellt, vom National-Konservatorium in Paris wurden die ersten Lehrkräfte verpflichtet. Die also entstandene Musikschule ist ausschließlich für Amerikaner bestimmt und war, dank einer äußerst wirkungsvollen Propaganda bereits im Jahre 1921 voll besetzt. Der amerikanische Musikstudierende erhält dort für hundert Dollar im Monat vollständige Verpflegung, Wohnung und Unterricht in sämtlichen Wahlfächern. Einreiseerleichterungen, die Lockungen

von Paris und die von den erwähnten Franzosenfreunden in Amerika auch nach dem Kriege noch unentwegt fortgesetzte antideutsche Propaganda mögen das ihre getan haben, um Fontainebleau zu einem so schnellen, selbst von den Franzosen unerwarteten Erfolge zu verhelfen.

Deutschland in seiner Ohnmacht und in seiner unendlich schwierigen politischen Lage konnte damals dem französischen Geniestreich nichts Gleichwertiges entgegenstellen, aber auch inzwischen ist bei uns von Staats wegen wenig oder nichts geschehen, um das verloren gegangene Einflußgebiet wiederzugewinnen. Dazu kommt noch die vielverbreitete, jedoch vollständig irrige Meinung des Europäers, daß jedem Amerikaner bei der geringsten Erschütterung die Dollars zentnerweise aus der Tasche rollen und diese Annahme ist nicht selten der Gradmesser für die Zahlungsfähigkeit, bezw. Stundenberechnung für amerikanische Musikstudierende. Wenigstens haben sich in den letzten paar Jahren verschiedene, in Deutschland studierende amerikanische Musikbeflissene bei mir bitter darüber beklagt, daß das von ihnen beanspruchte Lehrhonorar zuweilen das Doppelte von dem ihrer deutschen Studienkollegen betrage. Mit solchen Mitteln ist natürlich die amerikanische Musikjugend für eine deutsche Musikerziehung nicht zu gewinnen. Tatsache ist, daß der durchschnittliche amerikanische Musikstudierende selten, und dann nur wenig mehr aufzuwenden hat wie sein einheimischer Kollege. Er entstammt, genau wie bei uns, meistens dem wenig begüterten Mittelstande und hat mit bekannter amerikanischer Zähigkeit und Energie oft jahrelang auf einem anderen Gebiete gearbeitet, um sich die Mittel für sein Musikstudium zu erwerben. Das sind die wirklich ernsten und ernst zu nehmenden unter den amerikanischen Studenten und nur von solchen kann hier die Rede sein.

Dieser Sachlage muß auch *der* deutsche Musiklehrer Rechnung tragen, der nicht nur sich selbst und der Kunst, sondern auch seinem Vaterlande dienen will. Ich habe in letzter Zeit viele Musiklehrer über geringe Einkünfte klagen hören, „weil die amerikanischen Musikstudierenden ausbleiben". Wenigstens einige der Gründe hierfür glaube ich hier berührt zu haben; ihnen aber möchte ich noch die Ueberzeugung anfügen, daß sich seit dem Kriege keine günstigere Gelegenheit für eine Wendung der Dinge geboten hat, als sie in der Gegenwart vorhanden ist. Die *Festspiele in Bayreuth* und *München*, das *Internationale Musikfest* und die einzigartige *Musikausstellung in Frankfurt* haben in diesem Jahre eine schlechthin erstaunlich große, nach meiner Schätzung die Vorkriegszeit weit übertreffende Anzahl von amerikanischen Besuchern angelockt. Unter ihnen war die Jugend zahlreich wie noch nie vertreten, eine begeisterungsfähige Jugend, die aus ihrer Bewunderung für das in Deutschland Gesehene und Gehörte kein Hehl gemacht hat. Diese Jugend und die Eindrücke, die sie mitgenommen hat, sind immer beste Propaganda; aber sie sind nur ein Teil von ihr. Das noch Verbleibende in die Tat umzusetzen, ist Sache jener Instanzen, die so schwer begreifen wollen, daß die deutsche Musik und Musikpflege einer der vornehmsten und vielversprechendsten Aktivposten im politischen und wirtschaftlichen Leben des Staates sind, ist ferner Sache jener großen Organisationen, in denen die deutsche Musiklehrerschaft sich zusammengeschlossen hat. Amerika ist nun einmal das Land der Reklame, in dem ohne wirksame Propaganda, oder die Anpreisung schlechthin — so peinlich uns das aus ethischen Gründen auch sein mag — von Außergewöhnlichem nicht viel auszurichten ist. Es kann und darf sich dabei nicht in erster Linie um unmittelbare materielle Vorteile für den Einzelnen handeln, sondern um die Neubefestigung des deustchen Kulturgeistes, der in der deutschen Musikpflege und -erziehung einen Gipfelpunkt hat, in der Weltgeltung. Schon das bisher Erreichte hat, ohne erkennbare Absichten in der angedeuteten Richtung, weitgehende und überaus erfreuliche Rückwirkungen auf politischem und wirtschaftlichem Gebiete gezeigt, die dem gesamten Volksleben zugute kommen. Lassen wir es nicht dabei bewenden. Die Gelegenheit ist günstig, wie kaum zuvor. Schon ist man in umgebenden amerikanischen Kreisen, mit denen ich Unterredungen hatte, peinlich berührt und verstimmt über gewisse Vorkommnisse in Fontainebleau und die Anspielungen auf eine mögliche Aenderung der Dinge sind unzweideutig. Bayreuth und München haben in diesem Jahre mit seltener Eindringlichkeit gesprochen und geworben — nur die deutschen Musikerzieher stehen stumm und bescheiden im Hintergrund. Und doch sind sie es, die bisher Erreichtes möglich gemacht haben. An ihnen und an den zu ihrem Schutze und Wohlergehen aufgestellten Instanzen und Organisationen ist es, auch das Letzte zu erreichen: die friedliche Eroberung mit den Waffen des deutschen Kunst- und Kulturgeistes.

Tagebuch

Nicht nur Pfitzners wegen, d. h. wegen seiner von den Theatern meist gar nicht gespielten Musik zum „Käthchen von Heilbronn" gedenken wir am 18. Oktober *Heinrich v. Kleists*. Nicht als Romantiker, sondern als besserer Grieche gegenüber Goethe war er der Musik verhaftet; wie Goethe aus augensinnlichen Dingen seine Dichterweisheit bezog, so formte Kleist aus dem inneren Schrei, aus Schwingungen, Maß und Schwere sein Wort: Sprachschau nennt Gundolf diese Außenseite des Kleistschen Werks und er führt sie auf eine erstaunliche Gehörkunst zurück. Wir wissen, daß Kleist sogar Rezepte des Generalbasses — etwa in der mystischen Art der Goldsucher — zum Bau seiner Dramen verwendete; das Vor- und Rückläufige, die motivische Umkehrung und Aehnliches stammt davon — Hebbel hat's ihm nachgemacht, aber er war mehr ein gehirnlicher Rechner, nicht wie Kleist ein musikalischer Baumeister. Auch hat Hebbel bei allem Akustischen in seinen Frühwerken keine Legende von der heiligen Cäcilie geschrieben. Hat man denn über diese Musikauffassung Kleists schon geschrieben? Der Nebentitel (der Legende) heißt: „die Gewalt der Musik" — man nehme sein Epigramm von der sinnlichen Wirkung der Singstimme hinzu und man hat die physische Beurteilung der Musik, wie sie Platon kundgibt, wie sie Aerzte und Psychiater lehren. Musik ist der Gott, der den Verstand raubt (in der Legende) — Orpheus und die heilige Cäcilie bezähmen mit Himmelstönen die Menschbestie wie das reißende Tier. Vielleicht schwingt hiervon etwas fort zu Rilke. Mehr wie Kleist hat Goethe über Musik geredet. Auch Thomas Mann hat über Musik geredet. Dies entspringt einer anderen Veranlagung, der des reflektierenden Dichters.

* * *

Nicht bloß Zwang historischen Wissens ist es, wenn wir zum 26. Oktober an einen Sammler und Stifter, an *Karl Ferdinand Becker* erinnern (geboren und verstorben zu Leipzig; das Todesjahr: 1877). Becker hat in der Geschichte der musikalischen Bibliographie seine Verdienste. Mögen Nachfahren wie Eitner „Supplemente" zu seinen Verzeichnissen geschrieben haben, die heute längst wieder lückenhaft, verstaubt und überholt sind: für den Liebhaber entlegener Dinge sind sie nicht veraltet. Beispielsweise die „Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit" (1836, und Nachtrag): die enthält die merkwürdigsten Schriften über Ursprung und Erfindung der Musik, ihre Schönheit und moralische Wirkung, eine wahre Enzyklopädie an Fächern und Gattungen, wozu auch Notizen über Musikromane und Pasquillenliteratur rechnen. Die „Tonkünstler des 19. Jahrhunderts" sind ein „kalendarisches Handbuch zur Kunstgeschichte". Becker rubriziert hier — wichtig genug für manche Entdeckungen! — von Werken aller Art die Erstaufführungsdaten. Auch die „Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte" ist zur Einsicht hübsch. Natürlich ist mit Irrtümern aufzuräumen. „Die Claviersuite", „Die Claviersonate", „Applicatur auf Tasteninstrumenten", „Volkslied und Choral" lauten einige Kapitel. Dazu ein paar unvergilbte Musikbeispiele. Wollte man korrekt bleiben, so wäre noch die Sammlung der holländischen, österreichischen, katholischen, lutherischen, brüdergemeindlichen usw. Choräle zu erwähnen. *A. B.*

Ein Maler über Musik

Zum 100. Geburtstag (19. Oktober) ARNOLD BÖCKLINS

Böcklin war ein leidenschaftlicher Musikfreund. In Zürich besuchte er die von F. Hegar meisterlich geleiteten Konzerte und folgte Einladungen seiner Freunde zu Musikabenden. Auch noch als Greis saß er in San Dominico mit jungen Künstlern zusammen und freute sich an deren musikalischen Darbietungen. Oft wurden Quartette veranstaltet, bei denen der eine seiner Söhne Gitarre, ein anderer die Mandoline, einer der Tischgenossen Klavier spielte und ein vierter Flöte blies. Verklärt ruhten des Künstlers Augen auf seinem Sohn Carlo, wenn derselbe sang; so berichtet nach Adolf Freys Mitteilung in seinem Werk über Arnold Böcklin ein Teilnehmer an diesen musikalischen Veranstaltungen.

Böcklin selbst spielte Harmonium, das bald im Atelier und bald in der Wohnung aufgestellt war und seines Alters wegen schon ein wenig kreischte. Einfachere, getragene, meistens für Harmonium gesetzte Musikstücke brachte er richtig und mit Ausdruck zum Vortrag, obwohl er das Technische in der Musik niemals gelernt hatte. Auch hat er sich in der Komposition versucht und u. a. Goethes „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" vertont. Aber er verfügte nicht nur über musikalisches Empfinden, sondern auch über musikalisches Urteil und dachte und sprach über Musik wie ein Künstler, der reiflich und selbständig reflektiert. Ein Musikstück ohne Melodie fand nicht seinen Beifall, von der charakterisierenden Richtung wollte er nichts wissen. So wie er die modernen Realisten unter Dichtern und Malern ablehnte, so verwarf er auch Programmusik.

Besonders erfreute er sich an der herben Einfachheit eines Astorga und Pergolesi, bewunderte Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven und Schubert. *Glucks „Orpheus"* hatte er zuerst in München gesehen; hier blieb ihm unvergeßlich die Stelle, wie die seligen Geister mit Gesang aus den Nebeln hervorwandeln. Dieser Gesang rührte ihn zu Tränen; ähnlich erging es ihm mit einzelnen Arien aus dem *„Fidelio"*. Deshalb mied er soviel als möglich das Theater, weil er trotz seiner sonstigen Mannbarkeit bei gewissen Gelegenheiten leicht weich gestimmt wurde. Seinem Verständnis und Gefühl lag *Mozarts* Musik am nächsten.

Mit *Schubert*, dessen Lieder er sich gern von dem begabten Journalisten Albert Fleiner (von der Züricher Zeitung) vortragen ließ, hörte für ihn die Musik eigentlich auf. Die letzten Schöpfungen *Beethovens* waren ihm unverständlich. Von *Weber* und *Mendelssohn* ließ er nur Weniges gelten. *Chopin* war ihm ganz unsympathisch und *Meyerbeers* Opern verurteilte er (allerdings aus Vorurteil, d. h. als Judenfeind) schlechtweg. Und wenn ihn auch *Liszts* Musik nicht besonders ansprach, so schmerzte es ihn doch, wenn man abfällig über ihn urteilte, denn er schätzte die menschlichen Eigenschaften des Meisters, dem er in Rom näher getreten war, sehr hoch. *Wagner* mißfiel ihm besonders, auch Wagner als Mensch sagte ihm nicht zu, nachdem er ihm einige Male persönlich begegnet war. Züricher Freunde Böcklins berichten, er habe eines Abends das sprechende Profil des Worttondichters mit einem angebrannten Streichholz auf den Wirtstisch gezeichnet und sich dann scharf und herb über die „irdischen Unzulänglichkeiten" des Meisters geäußert. Seine naive Natur stieß sich an Wagners Pathos, wie er auch bei den Dichtern die Pathetiker (wie Schiller) nicht besonders liebte. Weil er als Maler und auch bei Skulpturen und in der Architektonik immer mehr nach Vereinfachung strebte, so hielt er Wagners Kunstapparat für viel zu kompliziert. Er behauptete, es sei unmöglich, das Orchester, die Sänger und bedeutungsvolle Worte zugleich zu hören und zu fassen. Auch konnte er sich nicht mit dem Kontinuierlichen bei Wagner befreunden. „Es ist", äußerte er, „wie ein langes Bild, man kann es zu wenig übersehen". Und ein andermal sagte er: „Wagner ist ein gewalttätiger Mensch. Wenn er einmal ein Motiv erwischt hat, so läßt er es nicht mehr los." Alle Versuche, ihm eine bessere Meinung von dem großen Zeitgenossen beizubringen, schlugen fehl. Als ihm ein Bekannter den Schluß des „Parsifal", von dem er besonders eine Bekehrung Böcklins erhofft hatte, auf dem Klavier vortrug, schüttelte der Maler den Kopf und sagte: „Er ist doch nicht groß. Er hat keine Varianten." *Eugen Peterson, Stuttgart.*

Zur Notenbeilage

Die Notenbeilage gibt den Anfangsteil des dreistimmigen Organum „Alleluja Posui adjutorium" des Hauptmeisters der sog. Pariser Notre Dame-Schule *Perotin* in einer praktischen Bearbeitung, die den Aufführungen „Musik der Gotik" in der Wiener Burgkapelle (29., 30. III., 17. VI. 1927) zugrunde lag. — Als Vorlagen für die Bearbeitung dienten die Handschriften: Florenz, B. Laurenziana, Plut. 29, 1 fol. 36 und Montpellier, H 196, fol. 16 I, nach welcher bereits Coussemaker in „L'art harmonique" eine Umschrift des Stückes in moderne Notation gegeben hatte. — Die Originallage des Stückes ist um eine Quinte tiefer. Die Taktpause am Anfange wurde aus praktischen Gründen aufgenommen. Alle Tempo-, Vortrags- und ein Teil der Versetzungszeichen wurden ergänzt.

Für Aufführungszwecke hat sich nachstehende Besetzung bewährt: 2 Trompeten für den Cantus firmus der Unterstimme, verstärkt durch 2 Tenorposaunen in der tieferen Oktave. Die beiden

Organalstimmen werden von Knabenstimmen mit Beigabe von Oboen gesungen, mit Verstärkung in Oktavlage durch Männerstimmen, Fagotte und event. Violen. Letztere Gruppe pausiert in den T. 26—30; dafür kann in den T. 26—34 zu den Sopranstimmen eine Celesta oder ein weiches Glockenspiel treten. — Auf die stets problematische Heranziehung alter Instrumente kann verzichtet werden. Unser modernes Orchester und unsere Instrumentalisten verfügen über eine derart reiche Skala von Abstufungsmöglichkeiten, daß ein geschickter Dirigent die geeignete Tongebung leicht festlegen kann. — Ob diese praktische Bearbeitung, deren Wirkung ein Kritiker in die Worte faßte: „Kein Raumerlebnis reicht an dies Erlebnis im Bereich des Akustischen heran"[1], dem Geiste der Zeit eher entspricht als die Auffassung des Stückes als „Musette" — darüber sollen künftig die Hörer entscheiden. *Rudolf Ficker.*

* * *

Der jetzt von Innsbruck nach Wien berufene Gelehrte hat anläßlich der Beethoven-Zentenarfeier in Wien mit den Wiener Sängerknaben seine Uebertragungen mittelalterlicher Musik vorgeführt. Dr. *Otto Ursprung*, der bekannte Münchner Musikhistoriker, äußerte sich dazu, wie folgt: In stärkere Worte läßt sich der Eindruck kaum fassen, als wenn man sagt, daß diese *Ficker*schen Aufführungen im Rahmen des Beethoven-Festes neben Darbietungen erster Künstler und angesichts einer besonders verfeinerten Einstellung der Hörer ihren Platz behaupteten; die Wirkung dieser alten Mehrstimmigkeit wurde selbst von den Meisterwerken Beethovens nicht überboten. Verblüffend war die Verschmelzung des Vokalklanges mit den Instrumenten; begünstigt war dieser Vokalklang durch den metallenen Charakter der Knabenstimmen. Die verschiedenen Leerklänge (Quinten usw.) sind mir schon immer ein besonderes akustisches Wohlgefallen gewesen; in dieser Stärke und Klangmischung zeigten sie sich von berückender Pracht. Die langgezogenen Melodien und Melismen taten ein Uebriges. Dies ist reine Musik. Hier empfindet man, was es heißt: Musik um der Musik willen! Das Tongewoge, herausgehoben über unsere jetzige erdenschwere Musik — man spürt darin eine Ewigkeitswirkung. Auch Palestrina hat ein solches Dahinströmen. Aber an der früheren Mehrstimmigkeit gemessen, stört uns im Palestrinastil das zuviele Wort! (Der zuviele Text.) Dies unter dem Gesichtswinkel des Unendlichkeitsausdrucks gesprochen. In der alten Mehrstimmigkeit genießen wir den Ewigkeitsausdruck in einer höheren, staubfreien Atmosphäre. Um ganz kritisch zu sein: Vielleicht war in der Fickerschen Ausdeutung zuviel moderner Klang aufgetragen. Doch tat dies den Dingen selbst keinen Eintrag.

Bücher und Noten

Romain Rolland: Musiker von Ehedem. Deutsch von Wilhelm Herzog. Georg Müller, München 1927.

In einem Zeitraum von zwei Jahren liegen Rollands „Musiciens d'aujourd'hui" und „Musiciens d'autrefois" in trefflichen von Wilhelm Herzog besorgten Uebersetzungen vor. Obwohl manche Aufsätze zwei Jahrzehnte und mehr zurückreichen, haben Abhandlungen wie: Die Oper vor der Oper, Die erste Opernaufführung in Paris, Lully, Grétry, Gluck an Interesse nicht verloren. Besitzt doch Rolland, wie nur ganz wenige Musikforscher neben ihm, die seltene Gabe der anschaulichsten Konzentration. Eine grundsätzliche Stellungnahme verlangen die Anmerkungen zu den einzelnen Aufsätzen, die natürlich in der Hauptsache für den wissenschaftlich interessierten Leser bestimmt sind. 1908, da Eugen Schmitz' grundlegendes Buch noch nicht vorlag, konnte Rolland wohl noch sagen, daß die Geschichte des Ursprungs der Kantate noch nicht geschrieben sei. Anmerkung zu Luigi Rossi! Dieser Musiker kehrte übrigens — entgegen Rollands Annahme, wie H. Prunières (L'Opéra italien en France avant Lully) nachgewiesen hat — in der Zeit des Frondeaufstandes doch nach Paris zurück. Bei der Literaturangabe zu J. J. Rousseaus „Pygmalion" wird E. Istels grundlegende Studie nicht genannt. Es ist zu hoffen, daß solche wissenschaftliche Schönheitsfehler bei der nächsten Auflage des Buches getilgt werden, das durch seine Sachlichkeit, wie durch den fachliche Enge immer siegreich

---

[1] A. Einstein in Zeitschr. f. Musikw. IX. 498.

überwindenden Weitblick seines Verfassers stets anziehend bleiben wird.

*

Walter Harburger: Form und Ausdrucksmittel in der Musik. Engelhorns Musikalische Volksbücher. Stuttgart 1926.

Wer nach der Betitelung dieses Buches erwartet, daß im Sinne der Musikästhetik die formale wie die inhaltliche Seite der Musik behandelt wird, sieht sich sogleich in der Einleitung eines anderen belehrt. Der Verfasser weist alles Inhaltliche — Ausdruck wie Stimmungskomplexe — weit von sich und will nur festlegen, „was musikalisch etwas ist". Er lehnt es ausdrücklich ab, über diese reine Sein-Feststellung der musikalischen Ausdrucksmittel hinauszugehen. Im ersten Hauptteil wird, da musikalisch etwas sein für Harburger mit dem Begriff des wahrhaft Kontrapunktischen zusammenfällt, im wesentlichen eine Entwicklung der Kontrapunktik bis zu den allerletzten Abspaltungen der polyphonen Melodik bei Impressionisten, Expressionisten und Atonalen gegeben. War dieser erste Teil in der Hauptsache Kritik, kritische Auseinandersetzung vor allem mit der letzten Phase der durch eine rein klangliche Phantasie geschaffenen romantischen Musik, so ist der zweite Teil Aufbau. Aufbau nicht im Sinne einer Kontrapunktlehre, sondern wirkliches Hineinführen in den polyphonen Organismus und in das kontrapunktische Denken. Der Verfasser, der am Schlusse seines scharfsinnigen Buches, dem weite Verbreitung unter den jungen Musikern zu wünschen ist, ausspricht, daß die Krise des modernen Individualismus die abendländische Kollektivseele wieder zu dem mystisch-religiösen Allverbundenheitsgefühl des ausgehenden Mittelalters führen muß, deutet hier darauf hin, wie er die Selbstbesinnung unserer modernsten Musik in ihrer innersten Entwicklung verstanden wissen will.

*

Lionel de la Laurencie: L'École française de Violon de Lully à Viotti. t. I—III. Paris, Librairie Delagrave.

Glückliche Geschichte der Violinmusik!, die gleichzeitig in dem vorliegenden Werke und in Andreas Mosers „Geschichte des Violinspiels" um zwei Standardwerke bereichert wurde, um die andere Forschungsgebiete der Musik sie beneiden dürfen. Während Mosers Dreigliederung des Stoffes von der Entwicklungsgeschichte der Spieltechnik als der Hauptsache zur Personalgeschichte und erst zuletzt zur Violinkomposition und zu den Gattungsformen verläuft, hat Laurencie für das entwicklungsgeschichtliche Kernstück seiner weiträumigen Arbeit die altbewährte Einteilung: Leben-Werke beibehalten. Die analytische Untersuchung der Kompositionen erfolgt dabei nach den einheitlichen Gesichtspunkten: Morphologie, Thematik, Komposition, Technik. Die beiden ersten Bände behandeln das Stoffgebiet: Violinmusik der Lullyschen Epoche — Italiener und Italianisierte. — Die Geiger der Regence. — Die Brüder Leclair-Baptiste (Jean-Baptiste Anet) und Mondonville. — Der letzte „roi des violons" und sein Kreis. Die Schule um 1750. — P. Gaviniés, seine Zeitgenossen und seine Schüler. — Die französischen Vorläufer Viottis. — Einige geringfügige Ungenauigkeiten mögen hier richtiggestellt werden. Der Erscheinungsort der *ersten* Auflage von Emanuel Bachs „Versuch" ist nicht Leipzig, sondern Berlin (im Selbstverlag des Autors!). Die Namen von T. Norlind, H. Goldschmidt und H. Botstiber sind im ersten Band verschiedentlich verdruckt. Sandbergers gewichtiger Aufsatz „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts" ist heute wohl kaum mehr nach dem entlegenen ersten Erscheinungsort, sondern nach den Ges. Aufsätzen bekannt. Die ausgezeichneten, auf umfassende Quellenkenntnisse gestützten Ausführungen der beiden ersten Bände werden durch einen nicht minder vortrefflichen synthetischen Schlußband bekrönt. Die Stoffgebiete dieses Bandes sind: Methoden des Violinspiels, Technik, (Synthetische) Formgeschichte, Beziehung der Violinmusik zur Aesthetik. Die Darlegungen Laurencies in den letzten Kapiteln gehören zu dem Klarsten und Besten, was über die Stilentwicklung des galanten und expressiv-empfindsamen Stiles geschrieben worden ist. Die schwierigen Probleme der Stilmischung um die Mitte des 18. Jahrhunderts, insbesondere die Einwirkung der deutschen Instrumentalmusik auf die damals auf weiten Gebieten erstarrte Tonkunst Frankreichs wird mit der ruhigen Unvoreingenommenheit des wahren Wissenschafters behandelt. Ein übersichtlich angelegter bibliographischer Teil, der keinen wissenschaftlichen Wunsch unerfüllt läßt, beschließt das bedeutende Werk. *Ernst Bücken.*

*

Adolf Busch: Streichquartett in einem Satz, Op. 29. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wie nicht anders zu erwarten, eminente Kenntnis, ja raffinierte Behandlung des Quartettsatzes. Ueberraschend, wie wenig gewählt die Tonsprache nach der harmonischen Seite hin sich auswirkt. Mehr liebevolles Versenken in die Vertikale würde auch der horizontal empfundenen Thematik ein ganz anderes Relief gegeben haben. So setzt das Thema etwas kurzatmig ein und kann erst im Verlaufe der Durchführung weiter ausschwingen. Im Ganzen: Freude am Spiel. *Wolfgang v. Bartels.*

*

Paul Hindemith: Klaviermusik II. Teil: Reihe kleiner Stücke. B. Schotts Söhne, Mainz.
Francis Poulenc: Cinq Impromptus pour le Piano. J. & W. Chester, London.

Es ist auffällig, welche Bedeutung in den letzten Jahren das *kleine* Klavierstück, im wesentlichen eine Schöpfung der Romantik, wieder bekommen hat. Allenthalben erscheinen Folgen und Sammlungen „kleiner Stücke". Freilich sind hier, schon der Tendenz nach, doch prinzipielle Unterschiede erkennbar gegenüber der entsprechenden Musik des vorigen Jahrhunderts. Dort entsprang das kleine Stück der Vorliebe für das Feingeschliffene, Zierliche, Genrehafte; hier erwächst es dem Bedürfnis nach konzentrierter Form. Dort war an jedem Stück das Stimmungsmoment das Wesentliche; hier aber strebt man nach reiner, sentimentfreier „Spielmusik". Natürlich gelten diese Dinge im einzelnen mit Unterschieden; für die beiden obengenannten Werke sind sie jedenfalls in der Hauptsache zutreffend. Bei *Poulencs* Impromptus spielt der Stil des letzten Strawinsky eine erhebliche Rolle; manches erscheint allzu ästhetisch-parodistisch, um so mehr wirkt anderes durch unmittelbar musikantischen Einfall. Die *Hindemithschen* Stücke sind im ganzen genommen abstrakter; sie sind nicht ganz von der Eindringlichkeit des ersten Teils des „Klaviermusik", dennoch in ihrer schöpferischen Kraft durchaus überzeugend. Bemerkenswert ist die durchgehends reiche Melismatik der melodischen Linien, die als ein neues und wesentliches Stilmoment zu werten ist.

*

William Walton: Portsmouth Point, an Overture (Pianoforte Duet Arrangement by the Composer). Oxford University Press, London.

W. G. Whittaker: Psalm 139 für gemischten Chor und Halbchor a cappella. Oxford University Press, London.

Waltons Werk gelangte auf dem vorjährigen Züricher Fest der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" zur Aufführung, der Psalm *Whittakers* dieses Jahr bei der gleichen Gelegenheit in Frankfurt. Das bedeutet, daß England oder vielmehr die englische Jury diese Werke als repräsentativ und stark genug betrachtet, um durch sie auf dem Weltforum der Gegenwartsmusik sich vertreten zu lassen. Man wird darnach bei allzu hoch gespannten Erwartungen vielleicht etwas enttäuscht sein. Sie ist kaum genial zu nennen, diese Musik, weder die des einen noch die des anderen Komponisten: aber beide halten immerhin ein recht anständiges Mittelniveau. Die Ouvertüre „Portsmouth Point" ist einem vermutlich um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts entstandenen Bilde von Thomas Rowlandson nachkomponiert. Man sieht auf ihm neben der werktäglichen Hafenarbeit Liebes- und Raufszenen von größter Lebendigkeit, und man wird all dies in der Musik wiederfinden, sobald man sich an die besondere Art einer Modernisierung Händelschen Stils, die sich in ihr ausprägt, gewöhnt hat. In durchaus anderer Richtung liegen die Qualitäten Whittakers. Das ist natürlich schon durch die Verschiedenheit des Stoffes mitbedingt. Whittaker geht mit außerordentlichem Ernst an die Komposition des Psalmtextes heran. Er vermeidet im Ausdruck jedes hohle Pathos und bringt klanglich Wirkungen zuwege, die einem a cappella-Chor bisher kaum erreichbar waren. Das Werk ist freilich aus diesem Grunde auch nur für solche Chorvereinigungen geeignet, die höchsten Anforderungen besonders an Reinheit zu genügen vermögen. Die deutsche Uebersetzung in der mir vorliegenden Ausgabe ist sehr revisionsbedürftig. *Erich Katz.*

Verlagsnachrichten

— Eine neue *„Chorkantate"* nach Texten von Hölderlin und Schiller von Hans Wedig für gemischten Chor und Sopransolo (u. Orchester) erscheint im Verlag von Ed. Bote und G. Bock, Berlin W 8. Die Chorkantate gelangt Anfang Oktober in Aachen zur Uraufführung; weitere Aufführungen in Ulm, Bonn und Koblenz. — Ebenda sind erschienen: *„Lieder im Volkston"* von Walter Schütt.

Musikbriefe

Berlin. *Cherubini: „Der Wasserträger".* (Erstaufführung in der Städtischen Oper.) Unsere Städtische Oper hat in der Wiederbelebung älterer Meisterwerke eine schon mehrfach erprobte glückliche Hand gezeigt. Auch Cherubinis „Wasserträger", wenige Tage nach Eröffnung der neuen Spielzeit als Erstaufführung geboten, macht keine Ausnahme. Freilich entspricht die Handlung der einst sehr beliebten „Rettungsoper", deren Tendenz in Beethovens „Fidelio" ihren prägnantesten Ausdruck findet, heutigen Opernansprüchen nur noch in geringem Maße. Durch eine sehr geschickte Fassung, die von der Originalgestalt der Oper erheblich abweicht, erhält das Werk einen konzentrierten Charakter, der die Schönheiten der Partitur wirkungsvoll hervortreten läßt. Sehr ansprechend das Savoyarden-Liedchen, das die Oper eröffnet, die Tanzweisen des dritten Aktes, vor allem aber das prachtvolle Sextett im Finale I. Ihre Mitspieler übertrumpfte *Grete Stückgold* durch die Qualität ihres volltönenden Soprans. *Elsa Jülich, Erik Enderlein* und vor allem *Alexander Kipnis* als Wasserträger, boten in den Hauptrollen annähernd Gleichwertiges. Die Gast-Inszenierung von Dr. *Hanns Niedecken-Gebhard* ließ keine Wünsche offen, namentlich das Schlußbild des zweiten Aktes war ihm besonders hübsch gelungen. *Robert Denzler* leitete die Aufführung mit überzeugendem Verständnis. Es wäre zu hoffen, daß der ungeheure Erfolg des „Wasserträgers" vor nunmehr 100 Jahren auch heute noch im Hinblick auf die Schönheit seiner melodischen Reichtümer seine alte Anziehungskraft bewährt. *Fritz Stege.*

*

Essen. Neues Kunstleben erwacht im Ruhrbezirk; sammelt sich in seinem geistigen Mittelpunkt: Essen, um die aktive, zukunftbejahende Persönlichkeit *Schulz-Dornburgs.* Als Leiter der neugegründeten *Folkwangschulen* und der *Oper* bieten sich ihm hier schönste Gelegenheiten aufbauender Musikkultur. Reaktionäre Strömungen, jeder frisch pulsierenden Entwicklung abhold, machen sich auch in Essen versteckt bemerkbar, vermögen aber in ihrer Unsachlichkeit kaum hemmend auf die neue Bewegung zu wirken. Erstmalig ist die nötige Trennung von Oper und Schauspiel (Leitung Dr. Kerb) durch den erweiternden Umbau des Schauspielhauses durchgeführt. Dadurch erfuhr der Spielplan wesentliche Erweiterungen. So kündet die Oper zwei Uraufführungen an: „Antigone" von Honegger und „Totentanz" von Ludwig Weber; ferner Kreneks „Zwingburg", Stephans „Erste Menschen", Mussorgskis „Boris Godunow", Mozarts „Idomeneo", Händels „Muzio Scävola" als Erstaufführungen. Pfitzners „Palestrina" eröffnete die diesjährige Spielzeit. Die festliche Stimmung des Abends wurde wesentlich erhöht durch die Gegenwart des Komponisten. Eindringlichkeit und harmonische Ausgeglichenheit gab der Ausführung künstlerische Bedeutung. In Felix Wolfes fand die polyphon-harmonische Kunst Pfitzners einen liebevollen, verstehenden Ausdeuter. Caspar Nehers Bühnenbilder gaben schlichten, stilvollen Rahmen. Ueberzeugende Innerlichkeit zeichnete Spiel und Sang des Palestrinadarstellers (Leo Husler) aus. Die übrigen Spieler fügten sich willig der Einheit des Ganzen. *Franzi Berten.*

*

Salzburg. *Bruckners Jugendmesse in C dur.* (Erschienen bei W. Berntheisel, München.) Von einer *C dur-Messe* für eine Alt-Concertant-Stimme, zwei Hörner und Basso continuo (er hat auch eine *b moll*-Messe im Jahre 1854 in St. Florian geschrieben) erfuhr man zuerst aus der Biographie von A. Göllerich I. Bd. (Verlag Gustav Bosse, Regensburg). Das Werk ist 1841 in Windhaag bei Freistadt entstanden, stammt aus Bruckners 17. Lebensjahr, aus einer Zeit, also in der der Jüngling in unmittelbarer Berührung mit der Kirchenmusik war. Neben seiner Tätigkeit als Schulgehilfe, mußte er nach altem österreichischem Brauch noch Chorleiter-, Organisten- und einfache Mesnerdienste verrichten. Es muß ein arges bitteres Leben gewesen sein, wenn man erfährt, daß der demütige, gottesfürchtige Bruckner sich gegen die unwürdige Behandlung seines vorgesetzten Hauptschulmeisters und Dorfpfarrers auflehnte. Bruckner schrieb die C dur-Messe für die damaligen einfachen Chor- und Orchesterverhältnisse in Windhaag und widmete sie der Soloaltistin Maria Jobst. Das Manuskript selbst ist nur in Stimmen erhalten, diesen fehlen aber alle näheren Bezeichnungen über Tempi und Stärkegrade. Ende der 60er Jahre hat der Meister die Handschrift dem Schulleiter und Organisten

Josef Seiberl in Wels geschenkt, der wiederum 1904 die Stimmen dem dortigen städtischen Museum als Stiftung überreichte. Neuerdings bestehen zwischen dem städtischen Museum in Wels und der Nationalbibliothek in Wien Verhandlungen, die darauf abzielen, diese Reliquie für die große Bruckner-Sammlung in Wien zu erwerben.

In der so von Bruckner hinterlassenen Form wurde die C dur-Messe in der Linzer Minoritenkirche und bei der Bruckner-Feier in der St. Ignatiuskirche (alter Dom) wiederholt aufgeführt. Aus rein praktischen Gründen, erstens weil die wenigsten Altistinnen einen solch außergewöhnlich großen Stimmumfang haben, wie Bruckner vorschreibt, des weiteren weil heutzutage vielen Organisten die basso continuo-Entzifferung eine ungewohnte Angelegenheit ist, hat *Kajetan Schmidinger*-Traun die Messe für gemischten, vierstimmigen Chor, Streichquintett, unter unveränderter Beibehaltung der zwei von Bruckner selbst dazu gesetzten Hörner und mit Aussetzung des bezifferten Basses bearbeitet und in dieser Neufassung zu Gehör gebracht. Doch war das Werk so *liturgisch* nicht verwendbar, da der Messetext wohl aus zwingenden Umständen von Bruckner, außer im Kyrie stark gekürzt und ohne Wortwiederholungen durchkomponiert wurde. Um den liturgischen Vorschriften gerecht zu werden, hat der Salzburger Domkapellmeister *Josef Meßner* auf Ersuchen der Deutschen Bruckner-Gemeinde die fehlenden Textteile ergänzt.

Die so neugeschaffene Partitur überzeugt selbst kritische Bruckner-Kenner, daß Meßners kongeniale Hand Bruckners Ureigenstes nur organisch zur Entfaltung gebracht hat, so daß das Werk durchaus, um es vorweg zu sagen, ein echter Bruckner blieb.

Zart und asketisch, voll Demut und Frömmigkeit beginnt das etwas kurze „Kyrie". Im „Gloria" gelangt ebenfalls wie im Kyrie das C dur zur Vorherrschaft. Von schöner Wirkung sind die Unisoni des Chores (von Anfang bis in terra pax hominibus). Das *„Credo"* trägt schon bei dem 17-Jährigen den wuchtigen, gleichsam triumphalisch heroischen Credo-Ton seiner großen Messen. Das *„Sanctus"* (die Frauenstimmen sind vierfach geteilt und werden von dem ebenfalls vierfach geteilten Männerchor fortgesetzt) beginnt und schließt in C dur gegen die geänderte Tonart (Es dur) des folgenden *„Benedictus"*, das mit seinem friedlichen, ariosen, tiefernsten Baß-Solo eine Wendung in weitaus sanftere Töne bringt. Der erste Teil des *„Agnus Dei"* wird von einer Soloaltstimme vorgetragen. Ein kleines fugiertes Sätzchen (Agnus Dei, qui tollis) leitet zum „dona nobis pacem" über und kündet endlich den Frieden an. Bemerkenswert ist bereits die ernste Brucknersche Auffassung des Messetextes, dessen Geist dem strengen überzeugten Katholiken vollauf zum Bewußtsein gekommen war. Die leichte Aufführbarkeit und klangliche Wirkung der C dur-Messe A. Bruckners ermöglicht es, daß auch die kleinen Kirchenchöre diesen „Bruckner" in ihre kirchenmusikalischen Programme als Festmesse aufnehmen können. — Der Herausgeber hat am 28. August mit seinem auf achtbarer Höhe stehenden Domchor gezeigt, wie solche Gotteswerke zum Erklingen gebracht werden sollen. Die Aufführung bewies aufs neue, daß im Salzburger Dom (*Meßner* interpretierte selbst noch an der Orgel mit dem Bassisten Karl Weiler, Berlin, unvergleichlich schön seine „Missa poetica") die Kirchenmusikpflege in deutschen Landen mit an erster Stelle steht.

Friedrich Rein, München.

*

Vevey. Das *Winzerfest,* wie man es in Vevey, im Waadtland mit unregelmäßigen Zwischenräumen alle 100 Jahre viermal feiert, ist eine der eigentümlichsten Lebenskundgebungen dieser Landschaft, deren keltisch grundierte Rasse der Reihe nach römischen Einfluß, burgundische und savoyardische Niederschläge erduldete, wobei der römische Einfluß wahrscheinlich die tiefsten Spuren hinterließ. Schweizerisches Gepräge entstand erst nach der Reformation und nach der Berner Oberherrschaft, die ein bißchen rauh war, aber wohltätig; sie disziplinierte eine verweichlichte Menge; disziplinierte ein Land, das dank den Segnungen des Himmels der Trägheit zuneigte. Diese schweizerischen Volksfeste haben einfach kein Analogon in anderen Gegenden. Seltsam! Sie wahren schweizerische Wesenseigentümlichkeit ohne Unterschied der Sprache. In der Tat: Es besteht eine größere Aehnlichkeit zwischen einem Aargauer „Festspiel" und der „Fête des Vignerons" als wie sonst vielleicht zwischen volkstümlichen romanischen und französischen Manifestationen. — Das eigentümliche an diesen Festen ist, daß das Volk immer zugleich den Autor, Schauspieler und Zuschauer repräsentiert. Das Werk hat im

ganzen ein wenig den Charakter der Anonymität. Obschon natürlich ein Maler, Dichter, Regisseur, Choreograph mit seiner Verwirklichung beauftragt sind. Uebrigens sind dies die einzigen — abgesehen von den Orchestermusikern und Solisten —, die für ihre Mühewaltung Bezahlung erlangen. Alle andern sind nicht nur nicht bezahlt, sondern opfern auch ein beträchtliches Stück Zeit, das von den Proben verschlungen wird. Weiterhin entstehen Unkosten, indem jeder sein Kostüm kauft, das ihm als Eigentum verbleibt und das wieder in den Koffer der Eltern verschwinden wird, die auch schon Festteilnehmer waren. — Der Ursprung des Winzerfestes ist alt. Bis zum letzten Jahrhundert handelt es sich lediglich um Aufzüge mit Gefolge und Karren, die die Leistungen der Erde darzeigten und mit richtigen Lustbarkeiten die Geschenkverteilung an die verdienstvollsten Winzer begleiteten. Die „Wohllöbliche Brüderschaft der Winzer" veranlaßte diese Belohnungen, eine Gilde, deren Entstehung zeitlich mit der Einführung des Weinbaus im Land zusammenliegen mag. Im Jahre 1865 aber, da fing man an, das Fest in ein veritables „Festspiel" umzumodeln, und umgab seine Feierlichkeiten mit ausgesuchtem Pomp. Ein in der Schweiz seßhafter Deutscher namens *Grast*, der wurde beauftragt, eine Originalpartitur zu schreiben, und er verfaßte ein Werk von einigen wirklichen Meriten, das einen beträchtlichen Widerhall erzielte. Von da an gab's Winzerfeste im Jahre 1889, dann 1905 und endlich 1927. Die Partitur vom Jahre 1889 schrieb ein gebürtiger Münchner, *Hugo von Senger*, und leistete sich damit eine Art Meisterwerk. Die beiden letzten Festspiele vertonte der gleiche Musiker, *Gustave Doret*. Die Kritiken waren leidlich, was sich daraus erklärt, daß die Auswahl an geeigneten Komponisten nicht eben groß war. Eine Gruppe hätte es gern gesehen, daß man die Komposition einem Jungen anvertraute — man dachte an *Arthur Honegger*. Allein die „Wohllöbliche Brüderschaft" fürchtete, das sehr traditionell gesinnte romanische Publikum möchte nicht reif sein für die Kühnheiten des Sängers der Lokomotiven. Anderseits hatte der ganz für ein Festspiel dieses Genres geeignete *Jaques Dalcroze* schon zwei derartige Kompositionen hinter sich und hatte gerade die Vertonung eines dritten für das nächste Sängerbundesfest angenommen.

Bei den Festen von 1865 und 1889 erschien die Rolle des Musikers noch im Uebergewicht. 1905 bejahte sich der Dichter mit Energie und das Werk bekam sein Gepräge durch das enge Zusammenwirken von *Gustave Doret* und *René Morax*. Auch 1927 betätigte sich Doret noch als Komponist, aber als Poet erschien auf dem Plan der feine zauberhafte *Pierre Girard*, ein entschieden köstliches Talent, nur — ein bißchen „hopla!" ... Seine Dichtung ist exquisit. Um sie jedoch so richtig zu kosten, muß man sie allein lesen. Man muß ihr das Verdienst zuerkennen, ein Schauspiel erneut zu haben, das für die Entfaltung einer persönlichen Initiative nicht gerade viel Spielraum bietet. Jedenfalls hat in diesem Jahr *ein* Element an Betonung gewonnen und andere sind verdunkelt worden. Der Maler *Ernest Biéler* hat das Fest von 1927 zu einem solchen Wunder an Linien und Farben gestaltet, daß sein Name immer damit verknüpft sein wird. Niemals ist mir eine ähnliche farbenreiche Sinfonie überhaupt begegnet. Vom optischen Standpunkt aus war das Fest 1927 ein reines, unübertreffliches Meisterwerk. Um letzte Intentionen des Malers zu erreichen, hat bloß noch der ebenbürtige Ballettmeister gefehlt. Herr *Mériadec* ist ja ein schätzbarer Theaterballettmeister. Doch besaß er nicht den nötigen Ueberblick, um aus den ihm zur Verfügung gestellten wundervollen Massen Vorteil zu ziehen. Der Tanz blieb im ganzen recht banal. Gut geordnet waren dagegen die gewaltigen Massenbewegungen, die Auftritte, die Umzüge dank der Tätigkeit des Herrn *Vierne*. Die Wiedergabe des schwächlichen Schlußchors durch mehr als 1000 Kehlen machte geringeren Eindruck als der dann erfolgende Abmarsch. Die Räumung des Festspielplatzes von den 1500 Personen: den Schweizer Körperschaften, den Gruppen der Jahreszeiten mit ihren Musikbanden und Karren samt dem Gefolge — die vollzog sich in großartiger Ordnung und Harmonie. Dessentwegen schon hätte sich eine Reise dahin gelohnt! — Der Anteil der Musik am Festspiel ist wesentlich. Keinen Augenblick ruhen die Stimmen und Instrumente. Bedingt ist dies durch eine äußerst strenge Tradition, die den Autoren fast keine Freiheit läßt. Mit einer Einteilung in Jahreszeiten feiert das Winzerfest den Ertrag der Erde ein wenig in der Manier von Haydn. Doch gibt es ganz genau umschriebene Gesetze: Der

Frühling ist personifiziert mit (dem Hirtengott) Pales — warum gerade Pales und nicht Flora, weiß man nicht. Den Sommer symbolisiert Ceres und den Herbst Bacchus. Jede von den drei Gottheiten besitzt ihren Hohepriester oder eine erste Priesterin: dies sind die drei Hauptsolisten. Dieses Jahr hatte man für die Rolle des Pales-Priesters Herrn *Lapelletrie* von der Opéra Comique gewonnen; für die Hohepriesterin der Ceres Frau *Berthe de Vigier*, einen riesigen Sopran aus Solothurn; Erzpriester des Bacchus war Herr *Dufranne* von der Großen Oper. Man benötigte auch einen Solisten für den Winter, obwohl ihm die Priesterwürde verweigert ward. Ihn interpretierte Herr *Bauer* aus Genf und fiel keineswegs hinter seinen berühmten Kollegen ab. — Daneben verlangt die Tradition eine Reihe von folkloristischen Stücken, die den Anteil des Komponisten verringern. So zunächst den Kuhreigen von Freiburg, den ein freiburgisch Kostümierter inmitten der schönsten Tiere des Landes vortrug. Dann folgten ein paar Chansons in gemeiner Mundart: das der Pflüger, das der Abblüte und das der Lese. Auch ein ganzes Schock Volkstänze gab's: den Lauterbach, Mi-été, Polka, Allemande, Montferrine. Dieses Jahr wurde noch das Liedchen aus Rousseaus „Dorfwahrsager" hinzugetan: „Allons danser sous les ormeaux".

Die eigentliche Komponistenarbeit verteilt sich auf sehr unterschiedliche Dinge: die „grandes machines" mit ihren ungeheuern instrumentalen und vokalen Entfaltungen, die dem Folkloristischen notwendig angepaßten Tänze und endlich auf die Entrées der Gruppen, eine Art kleiner Genrestücke. Gerade sie liefern dem Musiker denkbar beste Möglichkeiten. Die Monumentalstücke glückten *Gustave Doret* nicht sonderlich. Zugegeben: er hat eine bemerkenswerte Fähigkeit, Massen in Freiluft zum Klang zu bringen. Was er auch hinschrieb, klingt voll und weit. Das beste in dieser Kategorie ist der Eintrittschor, die Hymne an die Erde, die von sämtlichen Stimmen im Verein mit einem 150 Mann starken Orchester und Militärkapellen vorgetragen wurde. Rührend ist das Zwischensp.el, wo die drei Solisten auftreten. Im Gebet an Pales ist ein Chor von zwölf chromatischen Harfen geschickt ausgenutzt. Man darf übrigens diese Stücke nicht nach der Lektüre beurteilen; auch der Klavierauszug gibt nur eine annähernde Idee. — Von den volkstümlichen Tänzen sind die meisten hübsch. Am gelungensten der der Schnitter. — Wie dies schon beim Winzerfest von 1905 der Fall war, so werden die Partitur von 1927 ein paar Genrestückchen überleben: die Eintrittsgesänge der Gruppen. Der Gesang der Säer (1905) ist im Kanton populär geworden; so wird es auch mit dem Tenorsolo geschehen, der „Chanson du blé qui lève" und der „Chanson du chevrier". Ich halte besonders viel von diesen kleinen Tableaux. Da ist der Dialog der Greise und Greisinnen, das Lied an die Nacht, der herrliche Choral „Warum seufzt ihr denn?", worin der Dichter an Wert mit dem Musiker Schulter an Schulter steht. Sodann: der „Joli meunier", „Belle Julie", „Wem soll ich die Rose schenken?" — überragende Stücke! Man wird sie noch singen, wenn die Erinnerung an das Fest längst ausgelöscht ist. — Sie aber krönen, im ganzen genommen, den Komponisten mit einem hinreichenden Glorienschein. *Edouard Combe.*

(Aus d. Franz.: *A. B.*)

Mitteilungen

— Der Preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung gibt die Errichtung einer *Musikberatungsstelle* im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht bekannt. Neben bereits bestehenden Auskunftsstellen für Jugendkunde und Berufsberatung soll die Oeffentlichkeit auch auf musikalischem Gebiet beraten werden. Es handelt sich um Aufklärung über Zulassung und Vorbereitung für Musikhochschulen jeglicher Art. Daneben will man dem Orchesternachwuchs ein Augenmerk widmen. Hinweise auf öffentliche Einrichtungen, wie Bibliotheken, Chöre, Sammlungen, Musikfeste usw. werden gleichfalls erteilt.

— Der *Kongreß katholischer Kirchenmusiker* findet nun am 5., 6. und 7. November in Kronach (Oberfranken) statt. Uraufgeführt werden Messen von *Franz Berthold, Alfons Stier*, Nürnberg, *Hanns Hoffmann*, Kronach, im weiteren kommen geistliche Chöre von *Ludwig Berberich*, München, *Peter Griesbacher*, Regensburg, *J. Meßner*, Salzburg, *Franz Philipp*,

Karlsruhe u. a. Referate halten *Carl Weinmann*, Regensburg, *Widmann*, Eichstätt, *Stier*, Nürnberg, *Berberich*, München, *Franz Moißl*, Klosterneuburg, Wien. In der Generalversammlung werden wirtschaftliche und organisatorische Fragen erörtert.

— Die Saugkraft des Rheinlandes erweist sich wieder in der Berufung des bedeutsamen Nürnberger Chorleiters *Anton Hardörfer* an die Folkwang-Schulen in Essen.

Münchner Ankündigungen

Der Blick rundet sich, nachdem nun sowohl der Spielplan der Staatsoper, wie auch die Programme Hauseggers und Knappertsbuschs vorliegen. Hier wie dort Ueberraschung. Hatte die Oper in der vorigen Saison einen mächtigen Schritt nach vorwärts getan (Strawinskys „Nachtigall", Cardillac, ja sogar die Uraufführung des „Himmelskleides" von Wolf-Ferrari!), so wird heuer vornehmlich zurückgepfiffen. Vorläufig stehen drei Erstaufführungen bevor (Wunder der Heliane, Hanneles Himmelfahrt und natürlich Puccinis Turandot); sodann dürfen wir in etwa 20 Neueinstudierungen die Erneuerung der Oper des 19. Jahrhunderts „erleben". So verdienstlich Ausgrabung sein mag, im ganzen doch ein Kotau vor dem Publikumsgeschmack, wobei man außer acht ließ, daß die Oper doch auch erzieherisch wirken sollte! Ob aber etwa Robert der Teufel oder die neuaufpolierte Rührseligkeit des Evangelimanns mehr kulturfördernd ist als der Ansporn den Jungen gegenüber durch praktisches Erproben ihres Wollens? Lediglich im Ballett regt sich etwas wie Fortschritt. Hier die Uraufführung von Kreneks „Mammon" und die erste deutsche Wiedergabe von Carpenters „Wolkenkratzer", dazu wird sich das Ballett „Pagoden" von Paumgartner gesellen. — Ueberraschung auch in den Konzerten. Bislang glänzten die altbewährten Akademiekonzerte durch fast völliges Fehlen, wenn auch nur gemäßigter Moderne. Heuer hat *Knappertsbusch* eine Folge von Novitäten aufgestellt, die deutlich die sorgsame Beurteilung zeitgenössischen Musikschaffens durch ihn erkennen lassen. Allem voran die Uraufführung der Orchestervariationen von Gustav Geierhaas. Dann Bleyles Orchesterscherzo, wie Ouvertüren von Korngold und Wetzler. Daneben Casella (Partita), Hindemith (Konzert für Orchester) und Strawinsky (Sacre du printemps). Daß bei den, ja alle Jahr gespielten Klassikern köstliche Leckerbissen wie Tartinis Konzert für Viola da gamba und Mozarts konzertante Sinfonie für Violine und Bratsche zu finden sind, sei mit Freuden gebucht. *Hausegger* bemüht sich, wie immer, Neues zu bringen. Sein Programmniveau ist dieses Jahr besonders erfreulich, wenn auch nicht himmelstürmend oder gar problematisch. Er dringt bis zu Bela Bartoks Klavierrhapsodie sogar bis zum Poème d'extase Scriabines vor. Außerdem wurde Pfitzner zu Gast geladen, der sein Violinkonzert wie den Baritongesang „Lethe" wiederholt und das Eleusische Fest von Ambrosius interpretiert. Neben diesen Glanzpunkten werden Hasses Orchestervorspiel, Marxens Doppelkonzert, Ansorges Requiem und von Keußlers d moll-Sinfonie angekündigt. Von den Chorvereinigungen wir Suters „le Laudi", die Markus-Passion von Kurt Tomas, wie ein großes Chorwerk von Hermann Reutter, dieses als Uraufführung, gebracht. Mit einem besonders reichhaltigen Programm tritt die junge Vereinigung für zeitgenössische Musik auf den Plan. Sie ergänzt durch Werke von Schönberg, Alban Berg, Krenek, Butting und Hindemith, zum Teil in Uraufführungen, das Münchner Musikprogramm nach der mehr radikal eingestellten Seite hin. So kann sich der Ueberblick über zeitgenössisches Schaffen, der diese Saison von München geboten wird, wohl sehen lassen. Das Ergebnis der Durchführung wird hoffentlich auch den vielen Nörglern beweisen, daß Bayerns Hauptstadt bestrebt ist, den ihr zukommenden Platz in der Musik zu behaupten und auszubauen. *v. Bartels.*

Schweizer Musikprogramme

— Das *Musikkollegium Winterthur* bringt im Winter u. a. folgende Autoren: Porpora, Concerto grosso (Bearbeitung von V. Gui); Carissimi, „Lamento" für Sopran und Orchester aus dem Oratorium „Jefta"; Rossini, Ouvertüre zur Oper „L'inganno felice"; Vittorio Gui, „Zwei Gedichte von Mallarmé" für Sopran und Orchester; O. Respighi, „Fontana di Roma", sinfonische Dichtung; Kaminski, „Magnificat"; Honegger, „Concertino für Klavier und Orchester" (1924); Leos Janacek, „Sinfonietta" (1925); E. Blanchet, Klavierstücke; Pfitzner, „Lethe" Op. 37; Hindemith,

„Kammermusik" Nr. 5 (Bratschenkonzert) Op. 36 Nr. 4; Walter Schultheß, „Serenade" B dur, Op. 9; Bartok, Rumänische Volkstänze für Orchester; Fred. C. Hay, Konzert für Bratsche und Orchester, Op. 16 (unter Leitung des Komponisten); Henri Rabaud, „La Procession Nocturne", Poème symphonique, Op.6; Darius Milhaud, Sonate pour flûte, hautbois, clarinette et piano; K. H. David, Zwei Stücke für 2 Klaviere und 9 Blasinstrumente (Uraufführung); Erhart Ermatinger, „Hymnus" Nr. 3 für Sopran und Kammerorchester (Uraufführung); Luc Balmer, Konzert für Klavier und Orchester (1926); Ernst Kunz, „Cashel", Musik im Geiste Shaws (Uraufführung); sowie Werke von Casella, Anton Webern, Schönberg, César Franck, d'Indy, Schoeck, Borodin, Glinka, Debussy, Strawinsky, samt einem klassischen Programm. (Deutsche Städte möchten daraus etwas lernen!)

Musik und Vererbungslehre

Auf dem diesjährigen *Internationalen Kongreß für Vererbungswissenschaften* (Berlin) wurden von dem Norweger *Mjöen* folgende Sätze aufgestellt. Total unmusikalisch sind nur wenige Menschen. Es gibt die verschiedensten Erscheinungen von Musikalität; z. B. findet man eine vorherrschende Unterscheidungsfähigkeit für Tonhöhen, für Tonerkennung, einen Sinn für Harmonisierung, rhythmisches Gedächtnis, Taktartenunterscheidung, glänzende Wiedergabe von Melodien, absolutes Gehör u. a. Zwischen diesen Fähigkeiten bestehen Beziehungen, doch können einzelne von ihnen getrennt vererbt werden. Singen der 2. Stimme hat als Zeichen besonderer Musikalität zu gelten. Musikalisches Talent wird von den Eltern vererbt, familiäre Seitenlinien sind dabei wichtig. Die *Höhe der Singstimme* ist ebenso der Vererbung unterworfen und erweist sich als ein *Rassenmerkmal*. Knaben mit Sopran tendieren nach der Mutation zu einem Baß oder Bariton, jugendliche Alte zu Tenören. Je weiter man nach Süden und Westen vordringt, um so mehr bemerkt man Alt-Tenor-Stimmen, im Norden und Osten hingegen mehr Baß-Sopran-Stimmen. (In der Geschichte der Temperatur ist Deutschland als das Land der hohen Stimmung festgestellt worden, Frankreich, d. i. das alte Gallien, als das der tiefen. Der Norden ist auch die Urheimat der Polyphonie. Das nordische Melodie-Instrument, die Geige, ist

eine interessante Parallelerscheinung zum nordischen Sopran. Diese Tatsachen und die Beobachtungen des Norwegers Mjöen stellen die Musikforschung vor ganz neue, kulturmorphologische Aufgaben.)

Musikwinter 1927/28

— Das *Pariser Gastspiel der Wiener Oper* wird Mitte Mai stattfinden und sieben Vorstellungen, eine Matinee und ein Konzert umfassen. Zur Aufführung gelangen u. a. „Fidelio", „Don Juan", „Walküre", „Rosenkavalier" oder „Salome".

— *H. W. v. Waltershausens* Krippenspiel für Kammerorchester und obligates Cembalo wird in diesem Winter u. a. in Berlin, Leipzig, Köln, Wien, Dresden, Frankfurt, Zürich, Rom aufgeführt.

— Die *Leipziger Oper* bringt von *Reznicek* „Satuala" (Text von Rolf Lauckner), *Ettingers* „Frühlings Erwachen" (nach Wedekind), Händels „Alcina"; diese Bearbeitung stammt von *Herman Roth*, Stuttgart.

— *Händels Oper „Tamerlan"*, die erstmalig im Rahmen des Deutschen Händel-Festes in Leipzig in der Bearbeitung von H. Roth zur Aufführung gelangte, wird im kommenden Herbst in Hannover aufgeführt werden.

— *Bruno Stürmer* wird im kommenden Winter sein Klavierkonzert, dessen Uraufführung in der letzten Saison unter Paul Belker Erfolg hatte, u. a. in den städt. Sinfoniekonzerten unter Max Fiedler spielen.

* * *

Die nächsten Hefte

enthalten, außer den bereits angekündigten Beiträgen, Aufsätze von G. Anschütz, Hamburg; W. Berten, Essen; F. Bonavia, London; G. Cesari, Mailand; A. Coeuroy, Paris; K. Grunsky, Stuttgart; E. Gürster, München; W. Gurlitt, Freiburg i. Br.; A. Halm, Wickersdorf; L. Heß, Berlin; H. Holle, Stuttgart; L. Lade, München; P. Nettl, Prag; P. A. Pisk, Wien; C. Preiß, Linz a. D.; E. Schmitz, Dresden; R. Schulz-Dornburg, Essen; K. Wolfskehl, München; O. Ursprung, München; Br. Weigl, Brünn u. a.; sodann Bildbeilagen durch Vermittlung von J. Turnau, Breslau und F. Rapp, München (Theatermuseum).

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart

49. JAHRGANG

NEUE MUSIK-ZEITUNG

1928 / HEFT 3

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT / STUTTGART

Aus der Geschichte des Salve regina

Von Prof. Dr. Hans Joachim Moser
Direktor der staatl. Hochschule für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg

Der unter dem Namen *Hermannus Contractus* von Reichenau als Musiktheoretiker bekannte, genial vielseitige Graf von Vehringen († 1054) gilt vielen auch als Dichter-Komponist und Verfasser eines der berühmtesten und schönsten Marienlieder des deutschen Mittelalters „*Salve regina (mater) misericordiae*"; aber auch andere Nationen als die deutsche bewerben sich um die Urheberschaft, mit größter Wahrscheinlichkeit Bischof Ademar von Puy († 1098). Es ist kein streng strophischer Hymnus, auch keine Sequenz, sondern eine Prosa-Antiphon, die aber in der ziemlich genauen melodischen Entsprechung je zweier Satzteile melodisch spürbaren Einfluß vom Doppelversikelbau der Sequenzen her aufweist. Diese wundervoll geschwungene und eindruckstarke „marianische Antiphon" hat jahrhundertelang einstimmig, als eine Blüte spätmittelalterlich-gregorianischer Monodik, breite Wirkungen ausgeübt. Aber ihre alles überragende Bedeutung gewann sie doch erst mit Beginn des 15. Jahrhunderts — man kann in ihr das musikalische Hauptstück letztgotisch-inbrünstiger Marienverehrung erblicken. Schon durch den Minnesänger *Reimar von Zweter* deutsch nachgeformt, hat 1413 und 15 der in Freiburg i. Br. und Straßburg tätige, edle Dichter-Musiker *Heinrich Loufenberg* ihr in mehreren Versuchen eine volkstümliche Verdeutschung zuteil werden lassen, „Wilkom lobes werde", die (ähnlich wie Notker der Stammler die Jubili des Graduals zu Sequenzen umgestaltet hatte) die langen melismatischen Tongruppen durch einen weit silbenreicheren Text in lauter Einzelnoten aufzulösen suchte. Im protestantischen Nürnberg des 16. Jahrhunderts und anderswo hat man das Mariengedicht dann „christlich gebessert" in ein „Salve Jesu Christe" umgewandelt, und auch *Hans Sachs* hat es als „Silberweise" zum deutschen Meistergesang eingerichtet.

Aber das alte Lied hat noch andere Schicksale erlebt, vor allem auf dem Boden der Polyphonie. Das 15. Jahrhundert erscheint in Deutschland vorzugsweise als Zeitalter frommer Stiftungen. Die chiliastisch steigende Sorge der damaligen Menschheit um das künftige Seelenheil suchte durch eine Fülle guter Werke Schweres von sich abzuwenden, und man stiftete nicht nur Glocken und Heiligenaltäre, Armeleutespeisungen und Schülerherbergen, sondern auch Votivmessen und erbauliche Stunden-

ämter in großer Fülle. So richtete Herzog Ernst von Sachsen im Meißener Dom eine „ewige Kantorei" ein, die Tag und Nacht unter Ablösung bis zur Reformation sang, und die gestifteten „Tenebrae factae sunt", Heiligenoffizien und Einzellieder nahmen so über Hand, daß die Musiken vor den Einzelaltären sich oft gegenseitig peinlich störten. All diesen Stiftungsgesängen stand an Beliebtheit das alte „Salve regina" weit voran, und es ist kaum eine deutsche Kirche seit 1450 zu finden, die nicht als Abschluß der Freitagsvesper oder als gesonderten Sonnabendgottesdienst oder gar zum täglichen Gebrauch „das Salve" stiften und vom Bischof bestätigen ließ. Es gab zur Pflege dieses Gesanges besondere fromme Laienvereinigungen (z. B. eine Salvebruderschaft in Stuttgart mindestens seit 1460), und noch in einem Heidelberger Musikerkontrakt um 1520 werden Messe, Vesper und Salve als die drei gleichberechtigten Hauptfälle des Hofkirchendienstes erwähnt. Kein Wunder, daß man auch bald versuchte, der Aufführung der marianischen Antiphon durch Besetzung und Komposition besonderen Glanz und Nachdruck zu verleihen.

Die polyphone Vertonungsart für a cappella-Chor (gegebenenfalls unter Einmischung von Instrumenten) aus der Schule *Dunstables* und *Dufays* spiegelt eine stattliche Reihe drei- und vierstimmiger Sätze des Meisters und seiner Gefolgsmänner in den berühmten Trienter Domkapitelsbänden, deren Neuausgabe in Partitur man in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich" (Jg. 27) verfolgen kann. Weiter aber versuchte man die häufige Wiederholung des Salve im Verlauf des Kirchenjahres dadurch abwechslungsreicher und sinnvoller zu gestalten, daß man die auf die einzelnen Marienfeste besonders bezugnehmenden Marienhymnen jeweils der Antiphon als Bekrönung anreihte, also gewissermaßen das „Ordinarium" durch ein „De tempore" ausschmückte — derartige genaue Vorschriften haben sich aus dem vorreformatorischen Breslau und anderwärts erhalten; ähnlich hat später z. B. *Samuel Scheidt* das Magnificat mit Lied de tempore versehen.

Ein weiterer Schritt lag im Zeitalter des niederländischen Kontrapunkts nahe: daß man nämlich dieses Nacheinander von Salve und Marienhymnen in ein zeitliches Nebeneinander verwandelte, also den gregorianischen Zeilen-Cantus firmus der Antiphon mit den Melodien der betreffenden Marienhymnen kunstvoll absatzweise kombinierte.

Ein schönes und fesselndes „Salve regina" dieser Art um 1480 von dem als Konstanzer Domkaplan, dann Mailänder und Ferraresischen Hofcantor nachweisbaren *Joh. Martini* findet sich noch ungedruckt in dem hochwichtigen Mensuralcodex des Magisters Nikolaus Leopold von Innsbruck, und Martinis Kollege zu Ferrara, *Heinrich Isaac*, hat den Gedanken in seiner elegant niederländischen, ein wenig kühl spielerischen Art weitergetrieben, indem er das Salve — in derselben handschriftlichen Quelle — jeweils mit verschiedenen lustigen und ernsten weltlichen Liedern verbindet, also eine Parallele zu den damaligen Chanson-Messen und Missae quotlibeticae schafft.

Man stiftete aber das Salve nicht nur, wie es 1494 Kaiser Maximilian gelegentlich der Begründung von Vespergesängen zu Hall in Tirol ausdrückt, zum „brabantisch discantieren", sondern sehr früh im gleichen Jahrhundert auch schon „mit Orgel zu singen". Mag sich das zunächst im wesentlichen auf ein bloß verstärkendes

„Mitgehen“ des königlichen Instruments beschränkt haben, (wie ja überhaupt um 1600 nur die Generalbaßschrift, nicht aber die Continuotechnik das Neue gewesen ist), so trat bald auch eine Rollenverteilung auf, die so gut im Buxheimer Orgelbuch — um 1480 — wie auch in den schweizerischen Orgeltabulaturbüchern, besonders der noch fast unbekannten Handschrift des Pater *Fridolin Sicher* in Sankt Gallen deutlich und vielfach zu bemerken ist: die einzelnen polyphonen Sätze des Salve regina werden intavoliert, d. h. aus dem Vokalsatz auf die Orgel übertragen, das ganze Stück wird — vielleicht abgesehen von der Anfangsintonation am Altar — nicht mehr gesungen, sondern textlos auf der Orgel musiziert.

Noch beliebter wurde die Aufteilung Satz um Satz auf responsorische Art in der Weise, daß — ebenso wie damals beim Tedeum und beim Magnificat — die einzelnen „Versetten“ bald dem Orgelspiel, bald dem Gesang (sei es des Altaristen, sei es des Cantoreichores) anheimfielen, so daß der Orgel nur die ungeradzahligen Verse, dem Vokalpart die geradzahligen, oder umgekehrt, zukamen. So entstanden — soweit es sich nicht um bloßes Instrumentalarrangement eigentlicher Chorsätze handelte — selbständige zyklische Orgelwerke aus mehreren Teilen, die den Cantus firmus der kirchlichen Melodievorlage entweder breit als Diskant (in der Weise des Adam von Fulda) oder als Tenor oder stellenweis auch als Fundament oder in mehreren Stimmen zugleich unter Hinzusetzung bewegter Stimmenranken durchführten. Ein Hauptdenkmal dieser Form steht an der Spitze der „Tabulaturen allerhand Lobgesänglein“ (Mainz 1512) des Heidelberger blinden Hoforganisten *Arnold Schlick*, ohne daß die Neuausgabe der Ugrinogemeinde diese Zusammengehörigkeit der Sätze bis einschließlich zu den Jubelrufen angeblich des Bernhard v. Clairvaux „O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria“ erkennbar werden ließe. Weiter besitzen wir ein solches großes „Salve“ von Hans Schrem, eines von Hans Buchner von Konstanz, mehrere von Hans Kotter aus Straßburg (zu Freiburg und Bern); das Ausgangswerk aber von dem Lehrer all dieser Paulomimen fand ich kürzlich in dem erwähnten Sanktgallischen Codex — ein herrliches dreistimmiges „Salve regina“ des großen Orgelmeisters *Paul Hofhaimer* (1459—1537), über den sich eine umfangreiche Monographie von mir z. Zt. im Druck befindet. Es ist die erste Originalkomposition für Orgel von Gewicht, die wir bisher von dem bedeutendsten Organisten des Maximilianischen Zeitalters besitzen (sein vormals berühmtes „Fröhlich - wesen“ läßt sich als Arrangement einer Isaacschen Unterlage nachweisen, aber ein 3—4-stimmiges Tandernaken ist das zweite Hauptdenkmal seines bisher unbekannten oder falsch eingeschätzten Orgelstils). Ueber die besonderen Satzeigentümlichkeiten des Hofhaimerschen „Salve regina“, das wirklich die „engelhafte Süße der Harmonie“ bestätigt, von der seine Zeitgenossen schwärmten, habe ich im Bericht des Wiener Kongresses für Musikwissenschaft vorläufige Rechenschaft abgelegt.

So hat das Salve regina um 1520 eine beachtliche Entwicklungshöhe als gregorianische Monodie, Volkslied, a cappella-Chorwerk und Orgelkomposition erreicht, um dann ganz plötzlich und in steiler Abwärtskurve fast zu verschwinden; das tat ebenso die Reformation, die in dem Stücke einen Hauptbeleg „abgöttischer Marienverehrung“ erblickte und in besonderen Abhandlungen gegen das Lied und die Nonnen als seine Pflegerinnen zu Felde zog, wie das Trienter Concil, das aus philo-

logisch-humanistischem Purismus den größten Teil der Marien- und Heiligenlyrik beschnitt, so daß das „Salve" seit dem 17. Jahrhundert eine wesentlich bescheidenere Rolle spielt. Seine Gestalt in den katholischen Gesangbüchern des Barock kann man etwa bei W. Bäumker (Das deutsche katholische Kirchenlied) leicht verfolgen.

Es konnte im Vorstehenden nur skizzenhaft der Hauptverlauf der Liedgeschichte gezeichnet werden; auch für fesselnde Sonderfragen wie die der „germanischen" und der „römischen" Melodiefassung, die durch P. Wagners bedeutsame Forschungen so aktuell geworden sind, oder die schon von P. Runge 1910 in der Liliencron-Festschrift behandelte „geteilte Zwienatur" des Liedes bezüglich der getrennten Texttradition („mater" und „virgo" fehlen ursprünglich) hätte hier der Raum gefehlt. Aber ein allgemeiner Wunsch, der mir seit langem am Herzen liegt, sei doch bei dieser Gelegenheit ausgesprochen. Im heutigen „Antiphonarium Romanum" bilden die „Hymni veteres" nur einen bescheidenen und sehr unvollständigen Anhang, zudem in den offiziellen südlichen Fassungen. Will man sich heute von den herrlichen deutschen Lesarten des mittelalterlichen kirchlichen Melodieenschatzes, besonders jener geradezu zu Volksweisen gewordenen Hymnen, Sequenzen und Marienantiphonen, ein Bild machen, so bedarf man meist eines umständlichen, gelehrten Apparats, und nur wenige Kenner wissen, ob nicht die Fassung dieses oder jenes Hymnars (wir haben z. B. in Heidelberg einen schönen Salemitaner von 1374) nicht eine örtlich oder durch Ordensgebrauch beschränkte Nebenentwicklung statt der Hauptform darstellt.

Möchte da doch ein deutscher Gregorianiker von Rang uns ein Büchlein schenken (textlich haben wir dergleichen bereits mehrfach und gut), das etwa „Die hundert schönsten Hymnen- und Sequenzenmelodien des deutschen Spätmittelalters" in den gesamtdeutschen Hauptformen böte, rein einstimmig, aber vielleicht aus der Choralnote vorsichtig für jedermann in die heutige Notenschrift übertragen — das könnte ein hochkünstlerischer Schatz und ein musikalisches Ehrendenkmal des 10.—15. Jahrhunderts in Deutschland werden.

Zur „Krise" der deutschen Orgelmusik

Von Prof. Dr. Emanuel Gatscher, München

Die gegenwärtige Lage der deutschen Orgelmusik zeigt anscheinend unverkennbare Merkmale einer Krise. Auf allen Teilgebieten versuchen Bestrebungen destruktiver Tendenz Raum zu gewinnen, allgemein scheint die Ueberzeugung zu sein, daß auf den bisherigen Wegen nicht weiterzukommen ist. Das Kritische des Zustandes liegt in der allgemeinen Unsicherheit, welche weder das wahre Kräfteverhältnis der Strömungen erkennen läßt, noch Anhaltspunkte zu sicheren Schlüssen bietet. Das Gefährliche des Zustandes sehe ich aber in der Indolenz, in der Tatenlosigkeit der zur Mitarbeit berufenen und auch verpflichteten Kreise, so daß das, was geschehen muß, nicht geschieht und die zahlreichen, in sich widerspruchsvollen Theorien und Forderungen einer radikalen, aber tatkräftigen Minderheit vor der Oeffentlichkeit als bedeutende und wichtige Angelegenheit erscheinen. Es ist durch-

aus möglich, daß die deutsche Orgelmusik Experimenten und „Neuorientierungen" ausgesetzt wird, welche ihrem eben gefestigten Ansehen schaden und die positiven Ergebnisse der bisherigen Entwicklung in ihrer Wirksamkeit beeinträchtigen. Auf der anderen Seite ist wohl nichts leichter, aber auch nichts verkehrter als die Ablehnung oder Verdächtigung von allen unbequemen Tagesfragen deutscher Orgelkunst. Die Sache ist doch so, daß heute alle an der Orgel interessierten Kreise von dem Fragenkomplexe getroffen werden. Und schließlich, die zur Diskussion gestellten Fragen sind so beschaffen, daß es sich auch verlohnt, über sie nachzudenken und eine wenigstens subjektive Stellung zu ihnen zu gewinnen. Für die zahlreichen Spezialfragen wird sich vielleicht noch Gelegenheit zu breiter Darstellung finden. Hier soll versucht werden, zunächst Fragen allgemeiner Natur zu erörtern.

Vor der Oeffentlichkeit sind bisher die Angelegenheiten des Orgelbaues am häufigsten zur Sprache gekommen. Fast scheint es, daß Reformen gerade auf diesem Gebiete als besonders dringlich empfunden werden. *Die „moderne" Orgel, bis vor kurzem noch eine bewunderte Tat des deutschen Orgelbaues, ist heftigen, zum Teil berechtigten Angriffen ausgesetzt. Man glaubt, die idealen Leistungen des Orgelbaues in vergangenen Jahrhunderten entdeckt zu haben* und fordert vom deutschen Orgelbau eine gänzliche Umstellung im Sinne dieser Ideale. Diese Forderung ist, selbst wenn sie ernst genommen wird, nicht so ohne weiteres zu erfüllen. Denn auch die moderne Orgel trägt gute Gründe ihrer Daseinsberechtigung in sich. Zudem werden nicht nur künstlerische, sondern auch wirtschaftliche Gesichtspunkte maßgebend. Gerade die wirtschaftliche Seite fällt schwerer ins Gewicht, als man vielleicht annimmt. Der Auftraggeber glaubt noch in dem alten Verhältnis zum Orgelbauer zu stehen, wenn er von ihm ein Klangkunstwerk individueller Art erwartet. In Wirklichkeit erhält er die seinen Wünschen entsprechende Abwandlung fertiger Typen. Eine instrumentale Typisierung aber, wie sie auf anderen Gebieten des Instrumentenbaues erreicht ist, wird auf dem Gebiet der Orgel abgelehnt. Die Praxis des Orgelbaues hat ihren Weg gefunden: auf der einen Seite Einstellung auf den fabrikmäßigen Großbetrieb, auf der anderen Seite weitgehende Berücksichtigung von Sonderwünschen des Auftraggebers. Und als Ergebnis eine weitgehende Uebereinstimmung in den fundamentalen Angelegenheiten des Materials und der klanglichen Qualität und eine verwirrende Mannigfaltigkeit in registrier- und spieltechnischen Dingen, wobei neben vielen zweckmäßigen Neuerungen allerlei unbegreiflich Unzweckmäßiges zu finden ist. Ob eine sogenannte Normalorgel, wenigstens was die klanglichen Verhältnisse betrifft, ein erstrebenswertes Ziel ist, mag dahingestellt bleiben, — aber eine übereinstimmende Anlage in Tastenmensur, Tastenfall, Manualhöhe, Spieltischhöhe ist ein mit allen Mitteln zu erstrebendes Ziel. Niemand wird einen Umbau der fertigen Instrumente verlangen, oder wird sich zweckmäßigen Neuerungen verschließen, es wäre aber doch höchste Zeit, daß die jedem gewissenhaften Interpreten so empfindlich fühlbare Konfusion in den Spielanlagen ein Ende nähme. Einheitsbestrebungen in der Anlage des Spieltisches und der Registrierhilfen sind meiner Ansicht nach unter allen Umständen tatkräftig zu fördern. Ueberlegt man, wie eine derartige, auf instrumentalem Gebiet wohl einzig dastehende Konfusion überhaupt zustandekommen konnte, woran es liegt,

daß diese Konfusion in unserem „praktischen" Zeitalter in schönster Weise weiter besteht und voraussichtlich noch weiter bestehen wird, so kommt man wohl zur Einsicht, daß der Orgelbau für diesen Mißstand weniger verantwortlich ist als die Organisten selbst und die zuständigen Fachleute, die sogenannten Sachverständigen. Der beamtete Organist traut sich ohne weiteres die Fähigkeit und Verantwortung zu, sich „seine" Orgel bauen zu lassen. Wenn es ihm gelingt, die Finanzierung einer neuen Orgel durchzusetzen, ist er meist auch in der Lage, seine Vorschläge und seinen Orgelbauer durchzubringen. Es ist also unter Umständen möglich, daß ein in Orgelbaudingen unerfahrener und künstlerisch unfähiger Organist maßgebend für den Bau einer neuen Orgel wird. Wenn derartige verhängnisvolle Möglichkeiten doch nur selten zu wirklich katastrophalen Ergebnissen führen, so ist dies in erster Linie der hohen Technik des deutschen Orgelbaues zuzuschreiben. Denn die sogen. „Orgelabnahme" durch „Sachverständige" ist doch zumeist eine recht harmlose Sache. Um so ernster ist die Sachverständigenfrage selbst. Hier gründlichste Wandlung zu schaffen, wäre nach der Ansicht Vieler so wichtig, wäre so notwendig — aber gerade hier häuft sich Schwierigkeit auf Schwierigkeit. Wie wäre denn überhaupt das Sachverständigenwesen zu gestalten, damit es für den Orgelbau eine wirklich positive Bedeutung gewänne? Die Antwort scheint auf der Hand zu liegen: durch Erweiterung der Befugnisse, durch Verstärkung der Machtmittel. Aber eine derartige Maßnahme könnte eine gesunde und freie Entwicklung des deutschen Orgelbaues ganz empfindlich beeinträchtigen. Außerdem wären zunächst Voraussetzungen zu erfüllen, die nicht so leicht zu verwirklichen sind. Gewinnt der Sachverständige starke Machtmittel dem Orgelbau gegenüber, so hat der Orgelbauer natürlich das Recht, von dem Sachverständigen eine wirklich allseitige Beherrschung des Faches zu verlangen. Diese Beherrschung ist aber weder durch Lesen von Büchern noch durch ein flüchtiges Umsehen in einer Orgelfabrik zu gewinnen, sondern nur durch gründliches, praktisches Arbeiten in allen Teilgebieten des Faches. Dies verlangt erhebliche Opfer an Zeit und Mitteln. Aber wer leistet die Entschädigung? Gesetzt, der Staat schafft für gründlich geschulte Fachleute entsprechend dotierte Stellen, ist damit der Weg zu einem ersprießlichen Wirken gefunden? Ferner, ist denn eine vollkommene orgelbautechnische Ausbildung für Angelegenheiten der Orgelkunst ausreichend? Sicherlich nicht. Denn die künstlerische Seite wiegt nicht weniger schwer als die orgelbautechnische. Wir stehen mitten im Circulus vitiosus. Was nun? Zunächst einmal, mit der üblichen Kritik von „Zuständen" wird gar nichts erreicht. Alle Beanstandungen im Sachverständigenwesen sind unwesentlich gegenüber von diskussionsfähigen, konkreten praktischen Vorschlägen. Der Weg führt hier von den kleineren, aber nicht minder wichtigen, zu den großen, umfassenden Aufgaben. Auch bei dem gegenwärtigen Stand der Dinge ist der Sachverständige in der Lage, in gutem Sinne „fortschrittlich" zu wirken. Wie weit er sich zu künstlerischer und orgelbautechnischer Durchbildung verpflichtet fühlt, ist Sache seines beruflichen Gewissens. Wir haben alte Sünden gut zu machen und müssen uns hüten, neue schwerere zu begehen. Eine der allerschwersten wäre, wenn wir in blindem Fanatismus gegen die „moderne" Orgel wüten und uns in das Vorurteil verrennen, daß die moderne Orgel ein hoffnungslos verpfuschter, also nicht mehr

entwicklungsfähiger Typ sei. Auch hier ist mit einem allgemeinen Verdammungsurteil oder mit kleinlicher Herumnörgelei gar nichts erreicht. Wir haben vom Orgelbau jedes Entgegenkommen zu erwarten, aber wir müssen klipp und klar angeben, worin wir die Schäden der modernen Orgel sehen, wir müssen aber auch klar darüber sein, was wir eigentlich wollen. In dieser Angelegenheit sind ästhetische Forderungen oder historische Tendenzen belanglos gegenüber der Frage, was die moderne Orgelkunst zu leisten hat, vor welchen konkreten künstlerischen Aufgaben sie stehen. Wir werden als (für die Gegenwart) beste Leistung jenes Instrument anerkennen müssen, auf welchem diesen Aufgaben restlos Genüge geleistet werden kann.

Die Musikpflege der vorklassischen und klassischen Zeit stützte sich durchaus auf die zeitgenössische Produktion. Die Gegenwartsbindung war so stark, daß die hinter einer Stilkrise liegenden Werke für die Allgemeinheit nicht mehr in Frage kamen. Das 19. Jahrhundert bringt durchgreifende und folgenschwere Veränderungen. Neben die musikalische Produktion tritt vollwertig die musikalische Interpretation. Das Wirken des Interpreten gilt aber keineswegs in erster Linie dem zeitgenössischen Schaffen. Die zeitgenössische Produktion steht gar nicht im Mittelpunkt der allgemeinen Musikpflege. Man hat sich für große Meister aus der näheren und ferneren Vergangenheit entschieden, welche merkwürdigerweise immer wieder zu Wertvergleichungen, natürlich zu ungunsten der heute Schaffenden, herangezogen werden. Eine verhältnismäßig geringe Zahl von Werken beherrscht den Konzertsaal. Auch die Interpreten begnügen sich mit einer recht bescheidenen Auswahl ihrer Literatur, *an die Stelle universeller, instrumentaler Virtuosität ist ein stark subjektiv zugespitztes Spezialistentum getreten.* Der persönliche Charakter der Wiedergabe ist zum entscheidenden Kriterium geworden. Das geht so weit, daß man sich grobe stilistische Verstöße ebenso willig gefallen läßt wie eine miserable technische Wiedergabe. Die Persönlichkeit ist auch in stilistischen Dingen sich selbst Gesetz und die Technik gilt gegenüber dem „Musikalischen" doch nur als inferior. Bei den wenigen ganz großen Instrumentalvirtuosen ist die Verbindung zur zeitgenössischen Produktion doch nur eine lockere, ein zielbewußtes Einsetzen für Komponisten der Gegenwart ist bei den wirklich hierzu Berufenen doch nur selten zu finden. Das sind alles bekannte Dinge. Zu beachten ist aber, daß sie nicht mehr als selbstverständlich hingenommen werden, sondern bereits als eine wenig erfreuliche Seite unserer Musikpflege beanstandet werden. Jedenfalls ein Zustand des Konzertwesens, der nicht mehr befriedigt und der überwunden werden soll. Warum ich diese bekannten Dinge erwähne? Weil wir Organisten auf dem besten Wege sind, in diese Zustände hinein zu geraten. Es ist noch nicht so lange her, daß auch der Orgelspieler unter die konzertierenden Instrumentalisten eingegangen ist. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß er erst in den letzten Jahrzehnten reif dazu geworden ist. Aber die äußeren Bedingungen des Konzertierens haben sich wohl erst in letzter Zeit günstiger gestaltet. *Der größte Teil des Konzertpublikums hat kein Interesse für ernste, schwere Orgelmusik*, abendfüllende Orgelkonzerte sind nur selten gut besucht. Die bedeutenden, großen Orgelwerke der Literatur sind, wie man sagt, „unpopulär". Auf der anderen Seite sind gewisse Mittelchen der Orgel und des Orgelspielers immer noch von unfehlbarer Wirkung auf die breite Masse. Orgel-

improvisationen mit Vox humana und Tremulant, mit Posaunen und Piccolo, mit Vögelchen und Glöckchen, mit Gewitter und Schäferei sind immer noch in Kurs. Auch mit pseudopolyphoner Fugenimprovisation wird selbst auf Musikkundige Eindruck gemacht. Ich bin weit davon entfernt, der Kunst der Orgelimprovisation als solcher irgendwie Abbruch zu tun. Anerkennen kann ich sie allerdings nur dann, wenn sie sich wirklich künstlerisch darstellt — die unerläßliche Voraussetzung dazu sehe ich aber in der improvisatorischen Beherrschung *realer* Polyphonie. Aus dem Orgelunterricht wissen wir, daß die Fähigkeit dazu unserer Generation noch nicht verloren gegangen ist, aber wir machen die Erfahrung, daß es sich um spezifische Anlagen handelt, die ebensowenig wie etwa das absolute Tonbewußtsein als entscheidend für das allgemeine musikalische Niveau gewertet werden können. Die planmäßige Ausbildung dieser Anlagen ist unerläßlich, sonst verkümmern sie entweder ganz, oder sie verwildern. Im günstigeren Fall erschöpfen sie sich in der endlosen Wiederholung eines erprobten Formschemas, so daß sie den anfangs von der Improvisationskunst Begeisterten recht bald ermüden und enttäuschen, in den künstlerisch ungünstigen, leider aber häufigsten Fällen verfallen sie rettungslos der oben gekennzeichneten Art improvisatorischer Afterkunst. Es wird besonders unerfreulich, wenn die letztere Art nicht allein auf billigen Effekt und auf die leichte Befriedigung der niederen künstlerischen Eitelkeiten hinausläuft, sondern wenn sie, wie leider oft, in erster Linie dazu dient, den geradezu erstaunlichen Mangel an echter, orgeltechnischer Durchbildung zu verdecken. Dazu kommt noch, daß ein tieferes, durch die allgemeine musikalische Lage gerechtfertigtes Bedürfnis zu derartiger Orgelimprovisation nicht vorliegt. Hier wirken noch älteste, auf anderen Instrumentalgebieten längst überwundene Traditionen nach. Begünstigt wurde das Nachwirken alter Virtuosentradition dadurch, daß das freie Orgelspiel für die liturgische Praxis unentbehrlich war. Auch für die Gegenwart hat das freie kirchliche Orgelspiel nichts an seiner Bedeutung verloren, wenngleich die übliche Art seiner Pflege, vor allem bei den kleineren kirchlichen Amtshandlungen, sowohl unter künstlerischen wie unter religiösen Gesichtspunkten zu den erbärmlichsten Dingen unserer Kultur gehört. Die „konzertante" Orgelimprovisation ist im Grunde genommen überflüssig. Der künstlerisch ernst zu nehmende Improvisator findet im Rahmen seines Gottesdienstes die herrlichste Gelegenheit, aber auch die schönsten Aufgaben zur Entfaltung und Vervollkommnung seiner improvisatorischen Begabung. Auch als Ausdruck des produktiven Zwanges ist die konzertante Orgelimprovisation (und nur von dieser ist hier die Rede) kaum zu begrüßen, auch wenn man von den üblichen, die Nullgrenze kaum überschreitenden Ergebnissen ganz absieht. Für die produktive Begabung besteht die Gefahr, daß sie sich der künstlerischen Ekstase des Augenblickes opfert, wenn man so sagen darf, nur zu leicht die kritische Bilanz verliert und in der Improvisation ihre produktive Mission erfüllt sieht — nun aber die Konzentration zur Komposition nicht sucht, oder nicht mehr findet. Aber niemand wird daran zweifeln, daß die produktive Begabung ihrer Bestimmung nach sich erst durch die abgeschlossene kompositorische Arbeit in ihrem Umfang, aber auch in ihren Grenzen erfüllt. Man kann vielleicht die Berechtigung oder die Notwendigkeit der konzertanten Orgelimprovisation aus der Natur

des Instruments oder aus der Beschaffenheit der Orgelliteratur herleiten und sich auf die Tatsache des Publikumserfolgs berufen. Der Orgelspieler bezieht natürlich den Erfolg durchaus auf die hervorragenden Eigenschaften und die überlegene Zweckmäßigkeit seiner Improvisation, durch welche er nach seiner Meinung dem Hörer den umfassendsten Eindruck von der Natur des königlichen Instrumentes geboten hat. Der Erfolg beim Publikum kann auch als zwar einfache, aber um so gewichtigere Tatsache hingenommen werden, daß die Lage der deutschen Orgelmusik trotz der leeren Säle der Solistenkonzerte keine hoffnungslose ist. Dafür spricht auch, daß in Städten mit guter Orgeltradition freie Veranstaltungen mit schwierigem, selbst schwierigstem Programm gut besucht sind. Auf der anderen Seite findet man bei geistig und künstlerisch hochstehenden Musikern und Musikfreunden eine äußerst stark ausgeprägte Abneigung gegen Orgel und Orgelmusik, welche gar nicht so selten auf schlechtes Orgelspiel oder auf Improvisationseindrücke zurückzuführen ist, Eindrücke, die allerdings genügen, um in Zukunft jeder Orgelmusik aus dem Wege zu gehen. Die leeren Säle der Solistenkonzerte, die man in Fachkreisen beklagt, sind meines Erachtens die deutlichsten Zeichen dafür, daß sich *die deutsche Orgelkunst auf dem Irrwege* befindet, *wenn sie ihre Aufgaben im Solistentum sieht* und ihre Erfolge im Konzertbetrieb erstrebt. Leider gehen die Bemühungen der begabten und konzertfähigen Orgelspieler dahin, unter finanziellen Opfern mit den abgebrauchten, erfolglosen und der Kunst so wenig förderlichen Methoden des Instrumentalsolistentums durchzudringen. Und prompt beginnen sich die Folgen einzustellen. Der äußere Erfolg bestimmt die Wahl der Mittel. Die großen Ziele und Aufgaben deutscher Orgelkunst werden durch subjektive Komplexe überwuchert. Die souveräne universale Beherrschung der Orgelliteratur ist heute weder eine exzeptionelle noch eine phantastische Forderung. Aber sie wird von dem hierzu befähigten Spieler nicht mehr als eine Selbstverständlichkeit, als instrumentale Anstandspflicht empfunden. Also auch bei uns die Untergrabung der technischen Universalität. Statt dessen ist die kritische Abwehrstellung des Interpreten seiner Literatur gegenüber schärfer geworden. Sie betrifft nicht allein die Werke zeitgenössischer Komponisten, sondern auch anerkannte Hauptwerke der Literatur. Der Orgelspieler neigt heute schon dazu, in treuer Gefolgschaft unserer Virtuosen die Werke in seinem Programm zu bevorzugen, die ihm seiner Meinung nach „liegen". Die damit gegebene Ueberschätzung der subjektiven Kriterien beeinträchtigt die zähe Sachlichkeit der künstlerischen Arbeit, und hieraus folgt mit absoluter Sicherheit das Sinken des technischen Niveaus und eine weitere Einengung des Repertoirs. Mit dem Sinken des technischen Niveaus verschlechtern sich auch die Aussichten für die an und für sich spärliche Orgelproduktion, und zwar nicht allein in bezug auf die Qualität der Wiedergabe. Die großen Orgelkompositionen moderner Komponisten sind in der Regel technisch so anspruchsvoll, daß es nur einem überlegenen technischen Können gelingt, diese Werke ohne ungeheuerlichen Aufwand an Zeit herauszubringen. Statt die eigene technische Unzulänglichkeit einzugestehen, wird an den Kompositionen herumgenörgelt — und schon ist auch ein triftiger Grund gefunden, sie beiseite zu legen. Ebenso sicher ist es jedoch, daß das Urteil über die Komposition ganz anders aus-

fällt, wenn der Entschluß zum Studium gefaßt und durchgeführt worden ist. Dann glaubt man natürlich, den großen kommenden Mann entdeckt zu haben. Am verhängnisvollsten beginnt sich die Ueberschätzung subjektiver Kriterien wohl auf stilistischem Gebiete auszuwirken. Die Erörterung dieses Fragenkomplexes möge einer späteren ausführlichen Darstellung vorbehalten bleiben. Hier möge der Hinweis genügen, daß die im instrumentalen Virtuosentum grassierende, dabei so peinlich empfundene „stilistische" Verwirrung bei der Orgelinterpretation in analogen Formen auftritt, daß auch hier der „Stil" Recht und Opfer der Persönlichkeit wird. Ist es aber da nicht an der Zeit, den Begriff der musikalischen Persönlichkeit genauer zu überdenken? Wir werden sicherlich genötigt sein, ihn auch unsererseits einer gründlichen Revision zu unterziehen. Die Ergebnisse der damit verbundenen ehrlichen und schonungslosen Selbstkritik enthalten für jeden von uns allernächste, dringende, aber auch zu bewältigende Aufgaben.

Was tut not?

Von Hans Schümann, München

Die technische Durchbildung des Aufnahme- und Wiedergabeverfahrens von Schallplatten, sowie die ungeheure Verbreitung der Radio-Empfangsmittel in aller Welt haben bereits heute zu einem täglichen Musikhören so vieler Millionen von Menschen geführt, daß demgegenüber die Zahl noch selbst spielender Musikfreunde als minimal zu bezeichnen ist. Gelingt es den einschlägigen Industrien, einerseits die noch nicht ganz einwandfreie Abnahme von Klangaufzeichnungen, andererseits den heute von Vielen aus klangästhetischen Gründen noch abgelehnten Lautsprecher, sowie Aufnahme- und Sendemittel des Radiodienstes zu verbessern, so wird die relative Zahl musikausübender Menschen noch geringer werden. Einen zweiten, durchaus im Bereiche der Möglichkeit liegenden Schritt weiter und wir sind zur drahtlos übertragbaren Verbindung von Klang mit Bild und damit zur versendbaren Opernbühne gelangt. Wir werden zuerst noch in Theaterräumen, aber bald bei vielleicht 1000 Mk. Anschaffungskosten zu Hause imstande sein, heute die Metropolitan Opera New Yorks, morgen die Wiener Oper und übermorgen ein Konzert Richard Strauß' in London oder San Francisco in bester Uebertragung von Klang und Bild zu genießen. — Wer kauft *dann* noch eine gute Geige und macht sich die Mühe, sie spielen zu lernen? Wie klingt sie ihm, der tagtäglich Meistergeiger auf edelsten Instrumenten in feinster Wiedergabe durch Schallplatte oder Sender hören kann? Wer kauft dann gar noch ein Klavier für 3000 Mk. und mehr, ein Instrument, das schon heute der Ueberalterung verfallen und klanglich unzureichend geworden ist? — Darf es aber dazu kommen, daß der Musikliebhaber gute Musik schließlich kaum noch anders, als in konservierter Form, als Schallplatte der Weltmarke So und So, oder als Darbietung monopolisierter Radiobetriebe kennt? Sind wir in Europa, in Amerika noch *sehr* weit davon entfernt? Wird es, wie heute schon beim Film, dabei letzten Endes zur Abgrenzung von Interessensphären, zur Quoten-

verteilung, zu internationaler Vertrustung kommen? Oder ist es noch möglich, einer solchen Entwickelung wirksam zu begegnen? Die einzige Möglichkeit hierfür scheint uns in der Durchführung der Aufgabe gegeben zu sein, *die heutige primitive Massenfreude an Musik über die passive Sterilität des „Immer-nur-Hörens" hinaus zu einem guten Teil in Freude an aktiver Musikkultivierung umzuwandeln.*

Die Jugenderziehung hat sich bereits dieser Aufgabe zugewandt, indem sie versucht, durch großzügige Organisation des Jugendsingens das Interesse des heranwachsenden Geschlechts für ein aktives Musizieren zu gewinnen. Aehnliche Bestrebungen sind bei der industriellen Arbeiterschaft im Gange, die Sangesfreudigkeit des Mittelstandes hat bisher noch nicht gelitten und die heutigen Komponisten bringen dem Kunstgesang ein erfreuliches Interesse entgegen. Aber der musikalische Sinn ist nicht allein oder nicht immer auf Singen gerichtet, der musikalische Mensch braucht Musik-*Instrumente*, Ausdrucksmittel seiner musikalischen Phantasie, seines musikalischen „Spiel"-Triebes, die seinen Kehlkopf an Vielseitigkeit der Klangwirkung übertreffen.

Haben wir nun heute Musikinstrumente, die gegenüber den geschilderten Verhältnissen den Musikliebhaber zur Eigenbetätigung so weit reizen, daß er eigenes Spiel den zahllosen Möglichkeiten des Hörens guter Musikwiedergabe auf die Dauer vorzieht? Wir können uns kurz fassen:

Unsere Streichinstrumente, die seit Jahrhunderten die Basis häuslichen Musizierens wirklich musikalischer Kreise gebildet haben, verlangen für die Erlernung eines einigermaßen passablen Spiels einen derartigen Aufwand an Zeit und Konzentration, daß unter den heutigen Lebensverhältnissen sich nur noch verhältnismäßig wenige Liebhaber zu so guten Spielern entwickeln, daß ihr Spiel auf die Dauer das Urteil ihrer durch vieles Hören klangkritisch gewordenen Ohren besteht.

Das Klavier, „das" Hausinstrument des vorigen Jahrhunderts, ist heute aus zahlreichen und bekannten Gründen passé. Wer noch daran zweifelt, frage die Komponisten unserer Zeit, gehe in Klavierabende und suche die zahlreichen Zuhörer, betrachte die Statistik des Klavierhandels und zähle die Flügel, die unberührt und kaum gestimmt bei uns in Deutschland und anderswo in Privatbesitz herumstehen.

Das Harmonium hat aus klangästhetischen Gründen einen nur begrenzten Liebhaberkreis gefunden.

Der bisweilen wiederholte Versuch, Blasinstrumente dem Interesse des Musikliebhabertums näher zu bringen, ist jedesmal an der Monotonie ihres Einzelklanges gescheitert.

Wieweit Zupfinstrumente dem musikalischen Bedürfnis entgegenkommen, ist allgemein bekannt.

Schlagzeug? O ja, man kann jetzt ganze Sätze für Liebhaberzwecke kaufen. Aber nicht für Musik.

Aus allem diesen ergibt sich, daß wir in dem notwendigen Bestreben, die heutige große Welt des Musikliebhabertums für instrumentale Eigenbetätigung zu gewinnen, vor einem Dilemma stehen. — Wir haben keine spielbaren Instrumente für die Hand des Liebhabers von heute, die den Sirenenklängen von Schallplatte und Radio Widerpart leisten. Aber wir können sie bauen — und die Mittel dafür sind gerade

im Gebiete derjenigen Technik zu finden, deren Errungenschaften die schwierige Lage herbeigeführt haben: *die Elektrotechnik hat die Herstellung hochwertiger Schallplatten ermöglicht, der Radiobetrieb ist eine rein elektrotechnische Angelegenheit und die Elektrotechnik bietet uns jetzt Verfahren und Mittel zum Bau leicht spielbarer Musikinstrumente mit klanglichen Eigenschaften, die den Musikliebhaber gegenüber Schallplatte und Radio die volle Freude am Eigenspiel zurückgewinnen lassen.* — Das im August d. J. in Frankfurt a. M. gezeigte sensationelle Experiment des russischen Ingenieurs *Theremin*, durch kapazitive Beeinflussung eines elektrischen Feldes vermittels Bewegungen der Hand elektro-akustisch erzeugte Töne nach Höhe und Stärke zu beeinflussen, hat erstmalig eine breite Oeffentlichkeit auf ungeahnte Möglichkeiten einer elektrischen Klangerzeugung aufmerksam gemacht. Aber dieses Experiment ist nur ein Ausschnitt eines Experimentalgebietes, das schon seit Jahren von Wissenschaftlern und Ingenieuren in Deutschland, Frankreich, England und in den Vereinigten Staaten bearbeitet wird. Nach den vorliegenden Veröffentlichungen und den gezeigten Leistungen scheint die Zeit gekommen zu sein, in der die Mittel für die Konstruktion von Musikinstrumenten mit elektrischer Klangerzeugung zur Reife gelangen. Dabei ist nicht anzunehmen, daß wir bezüglich der Art der Klänge und ihrer Erzeugung einer absolut revolutionären Umwälzung entgegengehen, die Ergebnisse an sich revolutionärer Experimente werden vielmehr zunächst zur Weiterentwicklung, zur Evolution derjenigen vorhandenen Klangmittel zu führen haben, die sich auf Grund ihrer technischen Eigenart dazu anbieten. — Daß nach dem heutigen Stande der einschlägigen Arbeiten auch weiterhin noch sorgfältige Kleinarbeit zu leisten ist, an der sich auch die Instrumentenbauer zu beteiligen haben, sei nicht geleugnet, sondern betont. Daß solche Arbeiten Geld kosten, ist selbstverständlich — aber hat die Musikliebe der Welt nicht gerade den in Frage kommenden Industrien Mittel dafür zukommen lassen? Handelt es sich um Opfer, um Risiko? Wir möchten das bekannte Wort eines Volkswirtschaftlers unserer Zeit in Erinnerung bringen, daß in einer Industrie heutzutage kein Geld letzten Endes so gut angelegt ist, als die Mittel, die der wissenschaftlichen Forschung und der experimentellen Versuchsarbeit zur Verfügung gestellt werden. Vier Tatsachen beleuchten die ganze Lage:

1. Die Wissenschaft ist durch Anwendung neuer, und zwar elektrischer Mittel zu neuen Möglichkeiten instrumentaler Klangerzeugung und Klangbehandlung gelangt,
2. der Künstler, der Komponist von heute sucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten;
3. der Musikliebhaber braucht neue Instrumente,
4. der einschlägige Instrumentenbau — und das ist in erster Linie die Klavierindustrie — hat im Hinblick auf die heutigen Absatzverhältnisse allen Grund und ist in der Lage, neue Klangmittel aufzugreifen und zu verarbeiten, die zu einer bedeutenden Steigerung der Klangleistung und zur Klangverfeinerung seiner Instrumente führen.

Man baue Instrumente, die die künstlerische Ausdrucksfähigkeit bereichern, und der Künstler wird sofort nach ihnen greifen. Man baue Instrumente, die das Musikliebhabertum von heute bei verhältnismäßig leichter Spielbarkeit durch Vielseitigkeit

und neue Klangqualitäten reizen und dazu technisch interessieren — dann wird der natürliche Wille zur Selbstbetätigung, unterstützt vom Ueberdruß am ewigen „Immer-nur-Hören" ganz von selbst ernste Gefahren überwinden, denen wir heute in der Musik gegenüberstehen.

Musik der Vergangenheit und Wir[1]

Von Dr. Robert Sondheimer, Berlin

Als vor einiger Zeit ein Berliner Theater ein klassisches Schauspiel in moderner Bekleidung aufführte, wurde über diesen krassen Fall von Regieeigenmächtigkeit heftig debattiert. Dagegen hat man sich bisher kaum mit den Ansichten jener strengen Musikhüter beschäftigt, die alle Stilfragen (vom Mittelalter bis zur Gegenwart) autoritativ zu entscheiden gewohnt sind. Selbst instinktsichere Musiker werden von den geprägten Schlagworten angekränkelt und „bemühen" sich um Stile. Stil setzt aber das Gegenteil voraus: Selbstverständliche Sicherheit. Das Erlebnis der Kunst beherrschen nicht „Stile", sondern nur der Lebensstil, dem wir angehören und durch den wir auch die Musik der Vergangenheit aufzunehmen gezwungen sind. („Der Stil ist der Mensch selber", zitiert Jean Paul, § 76, 1. Satz, in seiner Vorschule der Aesthetik.) Weder war die Renaissance mit Griechentum künstlerisch identisch, noch lassen sich Gotik oder Barock zurückrufen. Selbst die dreisteste Nachahmung bietet nur ein Konglomerat. Daher gibt es auch keinen feststehenden Bach, Mozart, Beethoven, Wagner. Wenn heute der Musikhistoriker die Aufführungspraxis, überhaupt alle stilistischen Merkmale einer verflossenen Epoche erforscht, so wirkt er künstlerisch fruchtbar nicht etwa als konservativer „Stilbewahrer", sondern dadurch, daß er durch die Vermittlung solcher Kenntnisse unseren eigenen Lebensstil bereichert. Und umgekehrt fußen „ästhetischer Takt" oder Ehrfurcht vor dem Original nur auf der Erkenntnis, daß die ursprünglichen Mittel den vergilbten Stoff klarer zum Vorschein bringen, als eine seine Eigenart trübende Zwitterfassung. Aber dieser anscheinend fremde Stil, der in uns Erlebnis wird, ist hiermit zu einem Sprößling unserer Kultur verwandelt. Niemals kann eine Rekonstruktion der „Musik am Hofe Friedrich des Großen" oder dergleichen zustande kommen. Wir können nur verlebendigen, was wir mit uns verschmelzen. Hieraus erklärt sich auch, daß ganz verschiedene Epochen der Vergangenheit die einzelnen Generationen und Menschen angezogen und befruchtet haben. Ja wie fern liegen manchen unter uns gerade die nachwagnerischen Werke nach einer Zeitspanne von nur 15—20 Jahren. *Pfitzner* hat sich in einem Vortrag auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest zu Unrecht, wie mir scheint, gegen die jüngere Generation der „Generalmusikdirektoren" gewandt, die altbekannte Werke angeblich verzerren. In Wirklichkeit suchen diese Kapellmeister, die keine taktschlagenden Marionetten sein wollen, den ihnen zunächst

[1] Man lese zum Vergleich Pfitzners geistvolle Krefelder Rede in der Publikation des Allgemeinen Deutschen Musikvereins „Der Schutz des künstlerischen Schaffens" und den zum Teil gegenpfitznerischen Aufsatz Willibald Gurlitts „Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikalische Bildungsideal der Gegenwart". *Die Schriftl.*

fremden Stoff in ihre Gegenwart zu übersetzen. Solches zu tun, ist ihre Aufgabe. Das 18. Jahrhundert sprach instinktsicher nicht von Zeit-, sondern nur von *Individual-*, *National-* und *Ausdrucksstilen* (z. B. pathetischer oder galanter Stil). Von *Zeitstilen* deshalb nicht, weil als selbstverständlich galt, daß jeder Zeitstil erst durch die Auffassung der Gegenwart existiere, neu geprägt werde. Auch bei den Stilbegriffen klassisch und romantisch war kein zeitliches Attribut gemeint. (Im Altertum kannte man selbst den ästhetischen Begriff „Geschmack" nicht, weil Stil wie Leben einzig Gegenwart waren.) Der Theorie entsprach im 18. Jahrhundert die praktische musikalische Ausführung. Burney (um nur einen Beleg zu geben) sagt in seinem Tagebuch (1770, III, 150): „Die Verfeinerungen in Art und Weise, die die Tonkünstler in verschiedenen Gegenden von Europa entdeckt und angenommen haben *und auch bei alten Musiken ausführen*, . . ."

Es ist erforderlich, diese Fragen zu klären, weil man sich jetzt auch auf musikalischem Gebiet regt, um alle Tore der Vergangenheit aufzuschließen, aber zwischen der Fülle von Individualgestalten sich noch orientieren zu können vermeint, wenn man sich auf der Oberflächenkruste „Zeitstil" niederläßt. Aus mannigfachen Gründen kommt die Musik der Vergangenheit so spät und allmählich zu uns. Zunächst fehlte — und fehlt noch — Kenntnis und Sichtung des ungeheuren Materials[1]. Dann waren nur wenige rechte Leute vorhanden, um das, was gehoben ward, der Gegenwart zu übermitteln. Und schließlich waren die Methoden der Uebermittlung verkehrte. Künstler und Philologen waren am Werk; die ersteren oft platt und skrupellos ummodellierend, die letzteren durch falsche Theorien befangen. Ich erinnere an die für uns unleidlichen Neuinstrumentierungen eines Mottl aus der nachwagnerischen Zeit[2]. Sie gehören schon zur Vergangenheit; bis heute indes dauern die aus dem Nachklassizismus sich herleitenden Forderungen an. In diesem Ideenkreis ist die Richtersche Harmonielehre Trumpf, nach deren Regeln ein stilgerechtes 17. oder 18. Jahrhundert dargeboten werden muß. Den engen musikalischen Begriffen dieses langweiligen Formalismus entsprechen der reine, möglichst 4stimmige Begleitsatz auf dem Klavier, ohne Lagenwechsel, monoton und stumpf, der Tempo und Ausdruck nivellierende Vortrag, somit das Erstarren und Unkenntlichwerden jeder Originalität. So haben wir gerade in Deutschland Bearbeitungen, die wissenschaftlich wie künstlerisch unzulänglich sind und alte Musik als bedeutungslos beim Laien in Verruf gebracht haben. Im Gefolge dieser strengen Prohibitionisten genialischen Geistes wurde von den Philologen die angebliche Notentreue zu einem wissenschaftlichen und künstlerischen Postulat erhoben, obwohl die originalen Niederschriften der vorklassischen Zeit nur *Torso* sind und oft auch nicht mehr als den Umriß geben wollen, den auszufüllen der Improvisationskunst (d. h. dem lebendigen künstlerischen Gefühl oder Stil) der Ausführenden überlassen blieb. Die Beschränkung auf den originalen Torso ergibt eine klangliche Notdurft, die hier ebenso wenig ausreichend ist, wie bei dem eben beschriebenen regelmäßigen

[1] In den letzten 25 Jahren haben noch keine sechs Besucher die Musikabteilung der Thurn- und Taxisschen Bibliothek in Regensburg benutzt. In ähnlichem Dornröschenschlaf liegt die Mehrzahl der musikalischen Kultaufbewahrungsstätten in Deutschland.

[2] Sogenannte Verlagsgeschäfte, oft gegen den Willen des Künstlers. *Die Schriftl.*

Klavierbegleitsatz, der historisch schon durch den Gegensatz von Klavier zu dem ursprünglich verwandten, farbenreichen Cembalo widerlegt ist. Merkwürdig erscheint, daß dieselben Leute (Künstler wie Musikphilologen), die jetzt so sehr unter der Suggestion der „Originalforderung" stehen, ihre Stimme nicht gegen die Verschandelung des Werkes von Richard Wagner erhoben. Dieser verlangte ausdrücklich zu stilgemäßer Aufführung das verdeckte Orchester, damit es als geschlossener Körper wirke und durch die sinnlose Zurschaustellung der Dirigenten- und Orchestermanipulationen nicht die Szene behindere. Wagner und Mozart, äußerlich schon für ganz verschiedene Dimensionen berechnet, werden dem gleichen Aufführungsmodus angepaßt! Noch ist kein Anlaß zu prahlen, und einstweilen fordert man Originale nur aus dem versteckten Grunde, weil man so jämmerlich unsicher und barbarisch ist.

Wenn „Musik der Vergangenheit" und „Wir" vereinigt werden sollen, so müssen Wissenschaft und Kunst in einzelnen Menschen zunächst zusammenströmen. Ohne Forschung und reiche Materialkenntnis stoßen wir nicht in die verzauberten Reiche vor. Wird ein Kunstwerk der Vergangenheit nur vom Künstler gepackt, so überflutet es dieser. (Daher Pergolesi-Strawinskys Pulcinella trotz wunderbaren künstlerischen Gelingens oder ein Hamlet und Faust im Frack nur entfernt zu unserem Gegenstand in Beziehung stehen.) Das Versenken und Einfühlen des aufnehmenden Menschen, mithin die erforderliche vertiefte Anschauung muß den Wissenschaftler mit einem künstlerisch Empfindenden verschmelzen. Die Intensität dieser geläuterten, wissenden und glühenden Einfühlung ist das eigentliche Fluidum, das jetzt die künstlerische Phantasie in Bewegung setzt. Dadurch kann, ohne Umriß und Aufbau zu verändern, dem alten Stoff durch die Darstellung neues Leben verliehen werden. Diesen in einer naiven Weise wieder einmal zu erfassen, zu würdigen, vielleicht sogar erst zu entdecken oder von den Schlacken einer Auffassung zu reinigen, die ihn bisher als verächtlich oder unbedeutend erschienen ließen, darauf kommt es an. Solcher Vermittler bedarf die Allgemeinheit. Winkelmann hat die Kunst der Griechen den Deutschen nahe gebracht; mit seinen Augen betrachtete man sie ein Jahrhundert lang bis zu Rohde und Nietzsche. Später wurden die Niederländer, dann das Quattrocento neu gewertet. Auch die toten Noten müssen wir so lebhaft aufnehmen wie am Tage ihrer Geburt. Da hilft es nicht, die Verantwortung auf Stile abzuschieben, von spielerischem Rokoko und Puppenmusik zu sprechen als musikalischem Begleitakkord zu Rousseau, Kant, Sturm und Drang, großer Revolution (!), weil man die gedrängten Aperçus der vorklassischen Musik mit den weitausschweifenden klassischen Formen vergleicht und sie schnell, ohne Interjektion und Betonung, herunterhaspelt. Oder weil Besserwissen, Vorurteile, Ueberhebung der Künstler, der doch auch die Werke der Vergangenheit an die Front des Publikums tragen muß, an einer anderen Einstellung verhindern.

Das Wesentliche neuer Erkenntnis und Gefühlsdurchdringung, die die Auffassung bestimmen, spiegelt sich bei der Musik im Agogischen. In der Abstufung des Tempos, im Gewicht der Betonungen und Harmonien, im Grad und der Biegsamkeit der Dynamik, in der Ausnutzung von Pausen, vor allem im Erfassen, Einteilen und Zusammenbinden der melodischen Linien. Mit dieser musikalischen Regieführung

muß auch der nachfolgende Dirigent bekennen, ob diese Musik seine eigene geworden ist oder nicht. Eine kleine Partitur und eine figurativ leichte Ausführbarkeit dürfen nicht zu einem oberflächlichen Darübergleiten über den inneren Gehalt verführen. Um so mehr ist im Gegenteil eine starke Darstellung, die agogische Leistung, erforderlich. Allerdings stehen auch solche Bearbeiter im Wege, die im Banne einer Konvention ihren Stoff nicht selbständig zu durchfühlen vermögen, ja selbst die Melodien verhunzen, weil sie gestützt auf mangelhafte Drucke und fragwürdige Autoritäten nicht einmal Vorhalt und Vorschlag zu unterscheiden vermögen (wodurch z. B. die Musik aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts fast nur aus weinerlichen Kadenzen zu bestehen scheint).

Geräuschvoller als die agogische Musikalität zieht zunächst die unendliche Verschiedenheit der Vortragsmittel (von dem frühen Mittelalter bis zu den Klassikern) die Aufmerksamkeit der Zuhörer an und bereitet extensiv vor, daß das Publikum auch der agogischen Führung willfähriger folge. Warum aus falscher Beschränkung von der Differenziertheit der äußeren Mittel bis heute noch wenig Gebrauch gemacht wurde, ist schon dargelegt worden. Damit müsste es anders werden. Ich will zu meinen kurzen Ausführungen nur die Orchestermusik heranziehen, obwohl ja gerade diese erst von den Klassikern her ihren großen Aufschwung genommen und Deutschland seitdem (an Stelle von Italien) die musikalische Superiorität verliehen hat. Trotzdem winkt auch von ihr auffälliger Gewinn. *Denn wie sehnen wir uns aus unserer formüberladenen Musik, deren Raffinement doch nur den Zeitgebundenen über die stereotype Zusammensetzung des modernen Orchesters zu täuschen vermag, heraus nach den Welten des Klanges, welche die alte Musik verheißt!* Da gibt es Impression und Improvisation. Das Cembalo allein besagt schon nichts anderes. Da kommen — um nur einiges zu nennen — die vielerlei Lauten hinzu. Die Bläser werden chorisch besetzt; eine unserem Instrumentendurcheinander entgegengesetzte reine Klangfärbung ladet zu einem wundervollen Verweilen bei den verschiedenen Instrumentenfamilien ein. Und diese Mittel stellt der Komponist zu freier Registrierung den Ausführenden noch anheim. Welche Impulse für unser stumpf gelaufenes, schwammiges Orchester! Aus phantastischen Klängen springen Klarheit und Sachlichkeit als erzieherische Vorbilder heraus. Aber hiervon abgesehen, muß sich an dieser Mannigfaltigkeit der Gestaltungen aus so vielerlei Lagern der Blick weiten. Wie überraschend hat schon das Auftauchen Händels auf der Opernbühne neben Mozart, Verdi, Wagner gewirkt! Gerade durch die Fundgrube der Vergangenheit werden unsere Anschauungen wieder universaler gespeist, neue musikalische Horizonte geöffnet. Die öde Autorität, wie die Bemühungen der Zünftler, moderne Bestrebungen zu verleugnen, die Internationale zu verbieten und die Vergangenheit in Käfigen eingesperrt zu halten, werden durch diese Tendenz nach Universalität aus dem Felde geschlagen werden. Nicht nur die Technik, auch die Kunst steht im Zeichen eines gesteigerten Verkehrs, der Freiheit. Unter diesen Gesichtspunkten ist die Musik der Vergangenheit nichts Fahles, das der Bemühung kaum lohnt, sondern wird ein lebendiger Teil unserer selbst, köstliche Anregung und Besitz. Dem Einwand, daß durch das letzte, uns bekannte Jahrhundert alle früheren abgetan seien, begegnet man zwar nur noch in manchen Musikerhirnen, es sei aber dagegen ein Satz zitiert, den ich schon in

meiner Schrift „Die Sinfonien Franz Becks" (in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1922, S. 327) niederlegte: „Entwicklung ist nicht gleichbedeutend mit einem Besser-, Vollkommenerwerden, sondern nur ein Anderswerden." Die Geheimnisse der Menschennatur erfüllen nicht nur den Zeitgenossen oder die uns vertrauten Klassiker und Romantiker. Nur aufnahmeunfähige oder senil gewordene Menschen vermögen neben den bekannten Größen Bach, Beethoven, nichts anderes zu entdecken als Schutt. *Richtiger dürfte es sein, unsere ganze neuere Chorliteratur für einen nachgeborenen kleinen Sprößling der alten zu halten und unsere Schreibweise für Gesang erst gar nicht mit früheren in Vergleich zu stellen.*

Viele Schwierigkeiten und Widerstände, die jetzt noch zwischen der Musik der Vergangenheit und uns liegen, könnte eine weitschauende Kunstpolitik beheben. Zwar plackt man auf den Schulen den Jüngling schon mit Musikliteratur voll und für die lehrenden Professoren im Staatsdienst wird gut gesorgt, aber indes verfallen die freien Musikwissenschaftler, die den Vielwissern auf den Universitäten den Stoff herbeigeschleppt haben, jetzt dem geistigen Proletariat oder dienen in Verlagen oder gehen zur Journalistik über. Die Spezies dieser Leute besitzt eine seltene Fähigkeit des Durchhaltens — ich möchte aus früherer Zeit nur an einen Chrysander erinnern—, wäre es da nicht angezeigt, diese Wegbereiter der Kultur am Leben zu erhalten, indem man wenigstens den wissenschaftlich und künstlerisch Fähigen unter ihnen die hier besprochenen Aufgaben zuweist? Der ausübende Künstler hat keine Legitimation zu wissenschaftlicher Forschungs- und umfassender Bibliotheksarbeit, der Lehrprofessor keine Muße oder keine Veranlagung zum Einkrallen in einen künstlerischen Spezialgegenstand (wovon die „Denkmäler deutscher Tonkunst", die er bewacht, Zeugnis ablegen). Die Privatwirtschaft beschäftigen heute andere Sorgen als kunstpolitische; ihr genügt auch der Name irgend eines bekannten Künstlers, um jeder Verantwortung überhoben zu sein.

Ich schließe demnach meine Ausführungen mit dieser Mahnung und hoffe, daß ich mit keinem spekulativen Geklimper aufgewartet habe, dem die Resonanz versagt bleibt.

Mozart und Casanova

Zur 140. Wiederkehr der Uraufführung des „Don Juan" (29. X. 1787)

Beziehungen zwischen berühmten Männern eines Zeitalters sind nur allzuoft Gegenstand schriftstellerischer Ausbeutung. Wie oft findet man in Fachzeitschriften Gegenüberstellungen von Persönlichkeiten, deren gleichzeitige Namensnennung allein Kopfschütteln veranlassen muß. Der Aktionsradius der Genies ist so weit, seine Anziehungskraft ist so groß, daß er wie ein Licht in der Finsternis die Aufmerksamkeit alles Lichtempfindlichen auf sich zieht, wie ein Licht, an das sich zum Schluß auch die Insekten herandrängen und es umspielen. — So ist im Grunde nur natürlich, daß große Männer, soweit ihre Größe noch zu Lebzeiten erkannt wird, in so vielen zeitgenössischen Memoirenwerken auftauchen. Der Memoirenschreiber will sich von den Sonnen seines Zeitalters erwärmen, von den großen Ereignissen seiner Zeit beleuchten lassen. Wir haben in der Kriegs- und Nachkriegsmemoirenliteratur genug davon zu verspüren bekommen. Stellen sich vom Standpunkte der Zeitgenossen derartige Memoirenschriften als bloßes Geschäft dar, so müssen sie dem nachgeborenen Historiker oft als unschätzbare Quelle erscheinen.

Von den Beziehungen Mozarts zu den italienischen Literaturgrößen wie Goldoni, Casti, Daponte u. a. ist ja so manches bekannt. Weniger aber weiß man darüber, ob und in welcher Weise

der Schöpfer des „Don Juan" mit Casanova zusammentraf. Spürt man aber den Zeitereignissen in dieser Richtung nach, so ergeben sich hiefür bedeutungsvolle und interessante Anhaltspunkte. Vor allem war Casanova mit Mozarts erfolgreichstem Librettisten Daponte befreundet. Die beiden Italiener, die in ihrem Wesen soviel Aehnlichkeit miteinander hatten, kannten einander seit langem und in dem erhaltenen Briefwechsel Casanovas kommt der Name Daponte häufig genug vor, ebenso wie wieder jener Casanovas in Dapontes „Denkwürdigkeiten", die möglicherweise direkt durch Casanovas Memoirenwerk veranlaßt worden waren. Als Daponte, nachdem er bei Kaiser Leopold II. in Ungnade gefallen, in Triest geheiratet hatte (scheinbar auch dort durch diese Ehe gezwungen wieder zu seinem ursprünglichen Judentum zurückgekehrt war), will er über Prag, Dresden nach Paris reisen, um dort sein Glück zu versuchen. Nun erinnert er sich, daß „unweit von Prag" sein alter Bekannter Casanova, der ihm von früher her einige hundert Gulden schulde, wohnt. Dapontes junge Frau ist über den übersprudelnden Geist und das Temperament des galanten Venezianers „sehr erstaunt". Aber — sein Geld erhält der Dichter nicht von Casanova. Dessen Kassa ist womöglich in noch größeren Nöten, und als er das junge Ehepaar nach Teplitz zur Weiterfahrt nach Dresden begleitet und er den Unterhändler beim Verkauf von Dapontes Wagen spielt, behält er sogar, er, der in besseren Zeiten sechsspännig fuhr, vier Dukaten als „Provision" für sich. Dafür aber gibt Casanova Daponte einen guten Rat: Nicht nach Paris, sondern nach London zu gehen, dort aber nie das Café des Italiens zu besuchen und nie eine Wechselunterschrift zu geben. „All mein Unglück", sagt Daponte, „hätte ich mir erspart, wenn ich Casanovas Rat befolgt hätte."

Casanova erwähnt Daponte öfter in seinen Briefen, und man vermeint wohl eine gewisse, wenn auch nur gelinde Sympathie herauszuhören. — Ueberhaupt war Casanova mit Persönlichkeiten aus dem Mozartschen Prager Kreis bekannt oder befreundet. So schreibt er am 15. August 1788 von Prag seinem Neffen Carlo Casanova nach Dresden, er habe seine Grüße dem Hause Bondini bestellt. Es handelt sich um die Familie Pasquale Bondinis, jenes Bondini, der 1786 den „Figaro" in Prag aufgeführt hatte und schließlich auch „*Don Giovanni*" herausbrachte. Seine Gattin Catarina Bondini creierte die „Zerline". Auch mit Franz Duschek, dem Freunde Mozarts und Besitzer der „Bertramka" in Prag, wo Mozart den „Don Giovanni" schrieb und vollendete, war Casanova bekannt, wenigstens findet man im Subskribentenverzeichnis von Casanovas Altersroman „*Icosameron*" in dem von Musik außerordentlich viel die Rede ist und der im Aufführungsjahr des „Don Juan" 1787 in Prag bei Schönfeld erschien, den Namen „Mons. Franc Duchef" — also etwas verstümmelt — verzeichnet. In diesem Subskribentenverzeichnis findet sich auch der Name Bondinis, sowie eine ganze Anzahl Prager Adeliger, die uns aus Mozarts Prager Zeit her bekannt sind wie Pachta, Canal, Vignet etc.

Es frägt sich nun, ob eine direkte Bekanntschaft Mozarts mit Casanova nachweisbar ist. Bis vor kurzer Zeit galt als einzige Quelle für diese Frage Alfred Meißners „Rokokobilder", die auf Aufzeichnungen G. A. Meißners, des Großvaters von Alfred Meißner, zurückgehen. G. A. Meißner war zu Mozarts Zeiten Universitätsprofessor in Prag; nach den Aeußerungen seines Enkels führte er über alle wichtigen Ereignisse seiner Stadt und seines Zeitalters ein genaues Tagebuch; sowohl Mozart als auch Casanova werden häufig erwähnt. Das interessanteste Kapitel der „Rokokobilder" ist jene Stelle, in der die berühmte Geschichte von der Niederschrift der „Don Giovanni"-Ouvertüre erzählt wird. Mozart wird da ins Musikzimmer gesperrt, aus dem er sich zu befreien sucht, bis ihn — Casanova erlöst. Den Schluß der launigen Szene macht die Ansprache Casanovas an Mozart: „Entschuldigen Sie, Maestro, den Spaß, den eine überlustige Schaar sich erlaubte. Ihre Güte und Nachsicht hat sie zuvertraulich gemacht und sie meint es übrigens gut. Die Leute denken, Sie werden komponieren, wenn Sie nur erst festsitzen und ahnen nicht, daß Ihnen vielleicht der Unmut alle Inspiration verscheucht. Mozart muß der beste Berather seines Ruhmes sein, er weiß am besten, was er zu thun hat. Darum habe ich dem Bassi den Schlüssel weggenommen, und befreie Sie hiemit aus Ihrer Haft."

Nun etwas wird an dieser Sache wahr sein, und wenn die Mozart-Biographen bisher die völlige Unglaubwürdigkeit der Meißnerschen Darstellung mit der Tatsache erhärten wollten, daß zu dem kritischen Zeitpunkt am 28. Oktober 1787 Daponte gar nicht mehr in Prag war — er war nach seiner eigenen Aussage acht Tage vor der Uraufführung nach Wien zur Aufführung von Salieris

„Assur“ berufen worden — so lassen sich doch wieder für Meißner Tatsachen ins Treffen führen, die für die Richtigkeit der genannten Schilderung sprechen, mag auch der Novellist Meißner stärker als der Historiker sein. Auch könnte der Enkel verschiedene Stellen aus den Aufzeichnungen des Großvaters miteinander vermengt haben. Ob Casanova aber bei der Premiere anwesend war? Dies ist nicht ganz ausgeschlossen. Am 29. Oktober 1787 fand die denkwürdige Aufführung statt, am 4. November schreibt Graf Lamberg aus Brünn an den deutsch-böhmischen Schriftsteller Opitz (beide waren mit Casanova befreundet): „Casanova ist in Prag. Sein Brief an mich ist vom 25. Oktober.“ Demnach war der alte Venezianer zur kritischen Zeit *tatsächlich* in Prag, wo er Verleger-Verhandlungen wegen des „Icosameron“ mit Schönfeld pflegte. Das Wichtigste aber ist, daß sich *in Casanovas Nachlaß zu Hirschberg Bruchstücke aus dem Libretto „Don Juan“ von seiner eigenen Hand geschrieben vorfinden.* Man mag der Vermutung Raum geben, daß sich der alte Abenteurer für den „Don Juan“, dessen Stoff ihm so nahe war, außerordentlich interessierte. — Was nun die in Frage kommenden Bruchstücke Casanovas betrifft, so handelt es sich um einen Entwurf zum Sextett des zweiten Aktes, dem Casanova offenbar eine andere Gestalt geben wollte; Casanova hatte sich wiederholt in der Verfertigung von Librettos versucht. So hatte er Rameaus „Zoroastre“ für die italienische Oper in Dresden bearbeitet, wahrscheinlich gehen Mondonvilles „Israeliten auf dem Berge Horeb“ gleichfalls auf den Venezianer zurück. Casanova hatte sich während seiner literarischen Laufbahn häufig mit der Verfassung von Textbüchern beschäftigt, er entwarf das Schema zu einem Ballett, er verfaßte eine „Kantate“, eine poetische Huldigung an den Grafen Adolph Wagensperg in Triest; sein „Collerico“, von dem einzelne Szenen erhalten sind, ist, dem Versmaß nach zu schließen, als Operntext aufzufassen. Auch seine guten Beziehungen zu Metastasio, Calzabigi u. a. lassen es glaubwürdig erscheinen, daß Casanova von Librettistik einiges verstand. Und so wird man der Vermutung wohl nicht ohne Grund Raum geben dürfen, *daß Casanova die Entwürfe zum „Don Giovanni“ nicht ins Blaue hinein verfaßte!* — Daponte war acht Tage vor der Aufführung des „Don Giovanni“ abberufen worden. Casanova war in Prag, er war der einzige Vertraute Dapontes und kam als einziger literarischer Stellvertreter des Abbate in Betracht.

Weitergehende Schlüsse wage ich nicht zu ziehen. Es ist unendlich schade, daß im Nachlasse Casanovas der Name „Mozart“ nie vorkommt. *Paul Nettl, Prag.*

Tagebuch

Johann Herbeck

Zum 50. Todestag, 28. Oktober 1927

Man vergißt oft, wie jung der Typus des modernen Dirigenten noch ist, daß es, als *Herbeck* 1831 geboren wurde, gar nicht lang Brauch war, den Taktstock zu versenden, daß bei den großen Wiener Choraufführungen der klassischen Aera der Konzertmeister von seinem Pult aus das Orchester, ein zweiter Dirigent den Chor führte, während der eigentliche Kapellmeister mit der Notenrolle in der Hand das Ganze zusammenzuhalten hatte. Herbeck war der erste große moderne Dirigent in Wien, und einer der genialsten dazu. Sohn eines kleinen Wiener Schneiders, vom alten Hellmesberger entdeckt, im uralten Zisterzienserstift Heiligenkreuz, der Begräbnisstätte der Babenberger, zum Musiker ausgebildet, später Regens Chori an der Piaristenkirche, avanciert er bald vom Mitglied des 1834 gegründeten Männergesangvereins zum Chormeister und gewinnt damit freie Bahn für seine ausgreifenden Pläne. Reformiert die abgeleierten Liedertafelprogramme durch Bearbeitung alter und neuer edler Volksmusik, steuert selbst manche gutklingende, noch heute gesungene Komposition bei (und wird von der Kritik besonders gelobt, wenn er sie als ausgegrabene Arbeiten alter Meister falschmeldet!) und erobert sich die ernsteren und vordem allzu schwierigen Arbeiten der Großen. Den (in Wien!) verschollenen Schubert neu entdeckt zu haben, ist sein unsterbliches Verdienst. Den „Gesang der Geister über den Wassern“, den „häuslichen Krieg“, die deutsche Messe, die Rosamundenmusik, die „Unvollendete“ und eine Reihe von Chören, um

nur das Bedeutendste zu nennen, dankt man ihm, und seine Instrumentation der deutschen Tänze ist bis heute mit Recht beliebt geblieben.

An die Spitze des neugegründeten Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde gestellt und bald darauf auch noch zum ersten Kapellmeister der Kaiserlichen Hofkapelle ernannt, repräsentiert er die erste Musikmacht der Residenz. Die beengenden Linienwälle fallen, das emporsteigende Bürgertum manifestiert sich prachtvoll in den neuen Ringstraßenpalästen und Herbeck wird das ragende Musiksymbol für die ernsten musikalischen Bestrebungen der glänzenden Epoche des bürgerlichen Liberalismus, wie Johann Strauß seine heitere Note glorreich vertritt. Die Möglichkeiten wachsen, und der Meister weiß sie zu nützen. Das neue Musikvereinsgebäude mit einem der günstigsten Konzertsäle der Welt, das neue prunkvolle Opernhaus! Herbeck erweitert seinen Wirkungskreis. Schafft sich ein eigenes Orchester, erneuert die Literatur der gemischten Choraufführungen ebenso wie die der Männerchöre. Beethoven und Bach waren zu pflegen. Die „Neunte" erschien unbezwinglich, die Missa solemnis war gänzlich vergessen. Herbeck erreicht Musteraufführungen, erzieht Sänger und Publikum. Sogar zu Neuem. Er bringt Bruckner nach Wien und bringt ihn zu Gehör. Er macht den unbekannten Manfred von Schumann, zum erstenmal die Reformationssinfonie Mendelssohns, wirbt für Berlioz, Liszt und Wagner und mit seltener Unparteilichkeit, die nur Wert oder Unwert kennt, gleichzeitig auch für Brahms, dessen „Deutsches Requiem" (zunächst freilich nur die erste Hälfte) er durchzusetzen weiß. Er ist überall tätig im Großen und im Kleinen, sein ist die gute Idee des Wahlspruchs der Gesangvereine und er vertont gleich das „Frei und treu in Lied und Tat", das noch immer als Wahrzeichen des Wiener Männergesangvereins bekannt ist; sein — der nicht zuletzt durch seine Mitarbeit verwirklichte Plan des schönen Schubert-Denkmals in unserem Stadtpark. Er ist beim Spieler so gefürchtet wie beliebt, jeder meint, er sähe nur ihn allein an, erschrickt vor seinen wilden Zeichen, von jedem verlangt er wie von sich selbst das Aeußerste an Hingabe. Wie, ja wie später Gustav Mahler, an den er so vielfach denken läßt. Dann vollends, da er das Höchste erreicht und zu allem übrigen noch Direktor des Operntheaters wird. Er korrepetiert mit jedem Einzelnen, hält alle Proben selber ab, er kümmert sich (unerhört!) um Inszenierung, Beleuchtung (!), Kostüme, um alles. Erwirkt den Orchesterleuten sofort eine Gehaltsaufbesserung, schafft einen Pensionsfonds und schlägt sich um ihre Rechte herum, um sich dafür auch unter ihnen Feinde zu machen — wie Mahler. Er erneuert aufs sorgfältigste das Repertoire, bringt Novitäten wie Rienzi, Meistersinger, Aida, Königin von Saba, Die Widerspenstige des Neulings Goetz. Kämpft für Beethoven und Mozart. Verabscheut das Starsystem, vertreibt die Claque wie Mahler und unterliegt wie Mahler den Intrigen von Angestellten und den bürokratischen Widerständen der heiligen Intendanz.

Daß er noch fallend siegt, indem die Generalintendanz aufgehoben wird, ist für uns ein Spaß, die wissen, daß sie fortbesteht und unsterblich ist wie alles spezifisch Oesterreichische. Auch daß sein Nachfolger sich beeilt, seine Anordnungen, sogar die künstlerischen, sofort wieder verschwinden zu lassen, haben wir im Fall Mahler wieder erlebt. Und wie Mahler ist Herbeck, der seinen Sturz innerlich wohl nie verwunden hat, wenige Jahre später und viel zu jung gestorben. Hochgeehrt und von der ganzen Stadt betrauert, von der Kritik gepriesen, die den Lebenden, weißgott, nicht gerade verwöhnt hat. Als Künstler und Mensch ein Vorbild, niemals untreu geworden seinem Wahlspruch: „Wahr in Kunst und Leben!" *R. St. Hoffmann, Wien.*

Siegfried Kallenberg

Am 3. November feiert der in München lebende Komponist *Siegfried Kallenberg* seinen 60. Geburtstag. Bei der Bedeutung Kallenbergs als schöpferischer Musiker und feinsinniger Musikschriftsteller ist es angebracht, zu diesem Tag eine Summe seiner bisherigen Lebensarbeit zu ziehen. — Siegfried Kallenberg zu Schachen bei Lindau am Bodensee geboren, machte seine musikalischen Studien in den Jahren 1884—1892 bei Faißt in Stuttgart und Rheinberger in München. Musikalische Praxis führte den jungen Künstler nach Königsberg und Hannover, wo er bis zum Jahre 1909 an den städtischen Konservatorien als Klavierlehrer wirkte und auch als Chorleiter tätig war. Seit 1910 lebt Kallenberg als schaffender Künstler in freiem Berufe in München. —

Landläufiges Urteil zählt Kallenberg zu dem Kreise derer um Arnold Schönberg. Diese Auffassung ist nicht zutreffend. Finden sich bei beiden, Schönberg wie Kallenberg, in der Verwendung musikalischer Ausdrucksmittel Aehnlichkeiten, so ist doch der Gegensatz zwischen Schönberg, dessen Schaffen den Grundzug geistreicher Kombination nie ganz verleugnet, und Kallenberg, bei dem ungekünstelte Musikalität immer wieder durchbricht, ein wesentlicher.

Aus der Zahl der Kompositionen Kallenbergs seien hervorgehoben die musikdramatischen Werke *„Sûn-Li-Ao"* und die heiter-phantastische Oper *„Das goldene Tor"* (von der Universal-Edition in Verlag genommen); ferner die schon öfters aufgeführte Pantomime *„Buch der Tänze"* sowie der pantomimische Sketch *„Abenteuer im lila Molch"*. Von seinen drei Sinfonien konnte man die zweite vor einigen Jahren in München hören. Auch auf dem Gebiete der Kammermusik und Klaviermusik hat sich Kallenberg betätigt. Außerdem hat er mit einigen 100 Liedern und namhaften Chorwerken die musikalische Literatur bereichert. — Kallenbergs erste vor etwa 15 Jahren erschienene Werke zeigen stark expressionistischen Einschlag. In seinen letzten Werken, den Rilke- und Stefan George-Liedern, dem Klaviertrio sowie der mit Orchester begleiteten Klavierfantasie hat Kallenberg eine entschiedene Wendung von rein subjektivem Individualismus zu einem nach der objektiven Seite hin gerichteten Stil vollzogen. Dieses Streben, Inhalt und Form in Zusammenfassung modernen Musikgeschehens mit allgemein gültigen musikalischen Ausdruckswerten zu vollendeter Einheit zu führen fügt sich übrigens von selbst in das Bild unserer heutigen Musikentwicklung ein. Scheint auch in seinen neuesten Werken, der *Serenade* (Klavier, Horn und Flöte) und dem *romantischen Trio* (Klavier, Horn und Klarinette), die den Charakter ausgesprochener Spielmusik tragen, das Prinzip der Tonalität durchbrochen, so ist doch das tonale Zentrum wenn auch latent, immer vorhanden. Freie formale Bildungen außerhalb der gewohnten Sonatenform, wie sie gerade die letztgenannten Werke, bei denen besonders das melodische Element stark betont ist, zeigen, sind selbstverständliches Recht jedes neue Wege suchenden schaffenden Künstlers. Zurzeit arbeitet Kallenberg an der Vollendung eines großen musikdramatischen Werkes nach einer Dichtung Carl Hauptmanns. Schriftstellerisch ist Kallenberg mit einer größeren Zahl musikalischer Essays hervorgetreten, die gleicherweise wie seine vor kurzem bei Reclam erschienene Strauß-Biographie weiteste Beachtung und Anerkennung gefunden haben. Im ganzen genommen ein arbeitsreiches und fruchtbares Leben im Dienste der Musik!

Nicht besser können diese kurzen Zeilen beschlossen werden als mit dem aufrichtigen Wunsch, daß Kallenberg ein weiteres Jahrzehnt ungetrübten Schaffens geschenkt sei und daß vor allem unsere öffentliche Musikpflege Kallenberg, der — ein Enkel Jean Pauls — deutsches Musikertum ausgeprägt in sich verkörpert, mehr als bisher schätzen und beachten möge.

Josef Ruzek, München.

Martin Blumner

Geboren am 21. November 1827

Als vor 26 Jahren *Martin Blumner* starb, brachten die Musikzeitungen nicht mehr als eine kurze Notiz seiner Lebensdaten. Eine Würdigung dieses „Alten", der seine Tradition über Grell und Mendelssohn bis zu Zelter und Fasch ausdehnte, lag so außerhalb des neuromantischen Epigonentums, daß Leßmann als einziger nur den Satz zuwege brachte: „Blumner war einer der letzten Anhänger der alten Schule, die ganz energisch Front machte gegen die moderne Entwicklung der Tonkunst, und seine einseitige, freilich allzeit ehrlich bekannte und betätigte Kunstanschauung hat sich daher lähmend auch auf die von ihm geleitete Singakademie gelegt." Wenn wir auch keine Veranlassung mehr haben, mit überlegener Miene ein Epigonentum wegen eines anderen, späteren, abzufertigen, so wird uns heute doch nur *das Typische* von Interesse sein, das wir von einem Manne wie Blumner ableiten können.

Er trat um die Mitte des 19. Jahrhunderts in der musikalischen Welt auf, zu einer Zeit, als sich schon zwei Hauptgruppen in der Musik gegenüber standen: da nach universalen Impulsen und Taten in der 1. Hälfte des Jahrhunderts alles Fortschrittliche mit verhetzenden, das Konservative mit verächtlichen Attributen von den Gegnern abgetan wurde, und der musikalische Besitz aus

seiner Daseinseinheit in „Richtungen“ zerstob. Daß Blumners Herkommen und Erziehung ihn der einen Richtung zutrieben, ist verständlich; aber die exklusiven Forderungen, die jeglicher Richtung anhaften, verhinderten in diesem Fall den Anstieg aus der Richtung zu eigener Ursprünglichkeit. Die geistliche Musik, deren Sphäre seit der Kenntnis von Bachs Matthäuspassion und Mendelssohns verwässerten Oratorien angeblich doch erweitert sein sollte, hielt ihr Niveau nicht durch Tiefe oder Mannigfaltigkeit der Impressionen, sondern durch Berufung auf eine altklassische Formenstrenge aufrecht, für die in der neuen materialistischen Zeit der nötige gemeinsame Kultboden nicht mehr vorhanden war. Als Ersatz dienten treues Pflichtbewußtsein und sittliche Würde der Einzelnen, die diese bürgerliche Welt noch hochhielt. Die musikalischen Regelbefolger und Formenkönner schienen vom Menschen aus künstlerische Geltung erlangen zu sollen, nicht umgekehrt die musikalischen Werte erst den Künstler und Menschen zu adeln. Durch den Anblick eines gesinnungstüchtigen, aber kunstfremden Beamtentums wurde diese Illusion gerade in Berlin begünstigt, das ein Stapelplatz, nie eine Keimzelle der Musik gewesen war. So sperrte sich der Nachklassizist selbst in ein Drahtnetz ein und verlor den Kontakt mit der Natur. Diese lag unter schamvollen Zudecken verborgen — um Mitternacht —, am Tage verneinte sie die zusammengeschnürte Gewandung. Was sich an Ideen hervorwagte, war schließlich nicht mehr als von einem sterilen Schönheitsideal zugelassenes Beiwerk, Phrasen, Ornament. Großem eigenwilligen Empfinden entsprang nur wenig. Blumner, dessen Talent weder Gedanken, Gemüt, noch Wissen versagt waren, wird im Grunde nahezu ein unkünstlerischer Mensch. Aber diesem Typ hafteten wenigstens die gerade aufrechte Haltung und der feste altpreußische Bogenstrich an, die der ethischen Erhabenheit wirksam entsprechen. Schlimm hat sich erst die Prosa befunden, als in der norddeutschen Tiefebene die Musiker aus der Beamtenkaste den wollüstigen Schwulst der Neuromantik nachmalten. Dieses Zeitalter, das sich in der scheußlich aufgedonnerten Architektur von Berlin W zur Schau stellte, genießen wir noch täglich. *Robert Sondheimer, Berlin.*

Zur Notenbeilage

Wie kam *Kurt Thomas'* kanonische Messe entstehungsgeschichtlich in so nahe Beziehung zur „Neuen Musik-Zeitung“? Das war im Sommer, da wurden von dem tief im Süden Weilenden ein paar Worte über sein Schaffen begehrt, aber die Antwort lautete: „Ich bin schriftstellerisch total unbegabt und weiß gar nicht, worüber ich schreiben soll. Können Sie ein paar kleine Kanons als Notenbeilage gebrauchen?“ Und dann tauchten im Briefwechsel, der schon der Totenfeierstimmung im November gedachte, die alten Kanonmessen von Josquin und Dufay auf: „Diese Art von Kunst liegt mir sehr am Herzen.“ Schließlich — in Hildesheim — wurde das Werk geschrieben: das Credo (in unserer Beilage) auf die Hauptpunkte gekürzt, da der lange Satz nicht anders in Form zu bringen war. Geübte können mit Hilfe der Schlüssel und Angaben den Kanon vom Blatt singen; den übrigen bleibt die Möglichkeit, die Sache auszuschreiben.

Zu der außerordentlich erfolgreichen Laufbahn des jungen Künstlers geben wir noch einige Daten. Geboren ist Thomas von westdeutschen Eltern am 25. Mai 1904 in Tönning (Schleswig-Holstein), seine Jugend und Gymnasialzeit verlebte er im Rheinland. 1922 begannen in Leipzig die Musikstudien bei Teichmüller, Ludwig, Grabner und Hochkofler — zwischendurch bei Arnold Mendelssohn in Darmstadt. „Stärkste Anregung und Förderung aber erfuhr ich durch Karl Straube, dem ich alles verdanke.“ Es erfolgten die Uraufführungen; die der Messe Op. 1 im Frühjahr 1925 vom Thomanerchor, und Op. 2 war eine Violinsonate, bereits zwei Jahre vor der Messe entstanden. Das Klaviertrio Op. 3, der Psalm 137 a cappella Op. 4 (Uraufführung Kiel 1925 unter Fritz Stein), das Streichquartett Op. 5 (Gewandhaus 1926) und besonders die Markuspassion Op. 6 (Domchor Berlin 1927 und Thomaner) haben Thomas' Ruf über deutsche Grenzen hinaus begründet und befestigt. Neue Werke sind eine Cellosonate Op. 7 und drei Männerchöre Op. 8. Im Manuskript: Lieder nach Gedichten des jungen Nietzsche. — Der preußische Staat nahm Notiz von diesem Schaffen durch Verleihung des Beethoven-Preises.

Bücher und Noten

Eine Klavierschule Johann Sebastian Bachs. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Ein bisher nicht vollständig veröffentlichtes Notenbuch *Johann Sebastian Bachs,* das dieser für seinen ältesten und Lieblingssohn Friedemann niedergeschrieben hat, erscheint soeben in einer mustergültigen von Prof. *Hermann Keller* besorgten Ausgabe im Bärenreiter-Verlag zu Kassel. Das Werk bietet nicht allein dem Fachmann Interessantes, sondern wird auch in dem Musikleben unserer Zeit einen bevorzugten Platz innerhalb kurzer Zeit einnehmen. Die Bedeutung dieses um 1720 entstandenen Notenbuches, das den stattlichen Umfang von 62 Stücken hat, liegt nicht wie der des „Notenbüchleins der Anna Magdalena Bach" in einer Reihe unbekannter Stücke Bachs, sondern in ihrer Anordnung. Schon der Bach-Biograph Spitta, dem das in Privatbesitz befindliche Buch vorgelegen hat, erkannte, daß dieses Notenbuch einen von Bach für seinen damals neunjährigen Sohn aufgestellten Lehrgang des Klavierspiels darstellt, daß wir also eine Klavierschule Johann Sebastian Bachs vor uns haben. Diese wird mit Erklärung der Noten, Schlüssel und Verzierungen eröffnet, an die sich unmittelbar kleinere Uebungsstücke anschließen. Dann folgen kleine Präludien, zwei- und dreistimmige Inventionen, Präludien, die später in das Wohltemperierte Klavier Aufnahme fanden, daneben wenige unbekanntere Stücke und solche von fremden Meistern, wie J. C. Richter, Telemann und Stöltzel. Die Echtheit des Werkes kann nicht bezweifelt werden, zahlreiche Seiten weisen Bachs Handschrift auf, die ersten und letzten Blätter müssen unbedingt als Autograph angesprochen werden. Elf unvollendete Stücke sind Eintragungen aus Konzepten Bachs, von denen fünf leicht durch andere Ueberlieferungen ergänzt werden konnten. Die übrigen hat der Herausgeber mit Stilgefühl vollendet. Es liegt hiermit ein neues Werk Bachs vor, das uns den Meister als Lehrmeister und damit von einer neuen Seite zeigt. *Erich H. Müller.*

Paul Nettl: Musik und Tanz bei Casanova. Gesellschaft Deutscher Bücherfreunde in Böhmen. Prag. (121 S.)

Man braucht nur an das Rokoko zu klopfen und es verstäubt sein Parfüm. Für die bibliophilen Esoteriker in Böhmen hat Nettl solch ein duftendes Traktätchen geschrieben — eine gewisse Wichtigkeit bekundet es, insofern es nicht nur Casanovas gelegentliches Verhältnis zur Musik, sondern auch — so und so deutbare — Beziehungen zu Mozart erweist. Allerdings fließen die Quellen ein bißchen kärglich. Der Held der Ladenmädchen und des Films war kein Baron von Grimm, geschweige ein Heinse. Infolgedessen muß „Beiwerk" herhalten. Wirklich: die Intimitäten des Tanzkostüms der Camargo erschütterten die Opernfreunde damals nicht weniger als der Vorrangsstreit zwischen italienischer und französischer Musik, als die Debatte über das (italienische) Dirigieren vom Cembalo aus und das lärmende Taktschlagen der Lullysten. Nettl erarbeitete ein antiquarisches Mosaik; formte dies zum Geschmeide. Das Denkwürdigste ist nicht dieser Zeitspiegel mit manchen kostbaren wissenschaftlichen Zitaten, sondern Casanovas utopistischer Roman „Icosameron, ou Histoire d'Edouard et d'Elisabeth qui passèrent quatre vingt un ans chez les Megamicres" — eine Art von Musikplatonismus! Die Sprache der Megamikren besteht nur in „getönten Vokalen". „Der Kanal, der die göttliche Harmonie der Musik der megamikrischen Seele zuführt, ist außer dem Gehör *die ganze Haut überhaupt,* die den Leib bedeckt, und zwar in solchem Grade, daß Megamikren im Staatsmantel oder Ehrenkleide dieses abwerfen, um die vollkommene Schönheit der Musik ohne Einschränkung genießen zu können..." Ja, man *schmeckte* die Musik in diesem Zeitalter. — Im übrigen ist diese Publikation illustriert (Porträts und Facsimiles) und etwas für sich sind die Kapitelchen über Gesellschaftstänze.

A. B.

Zeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG, 54. Jg. Nr. 39. — Mainzer Sondernummer. — Nr. 40. — *Martin Friedland* „Der Stil und das Prinzip des Absoluten": „Wenn ich in meiner Hand eine Münze halte, die 20 Gramm Silber enthält, so kann es mir ganz gleichgültig sein, ob dieses Geldstück vor 200 Jahren oder heute geprägt worden und daß es längst außer Kurs gesetzt ist, denn

der Materialwert ist wenigstens unverändert geblieben. An jedes Kunstwerk tritt aber der ästhetische Mensch mit Sinnen, Nerven und Geist heran, und dieses psychologische Faktum begründet ein ganz anderes, viel komplizierteres Verhältnis zum Gegenstande der Bewertung." NB. hieraus die Folgerung: „Eine Bearbeitung hat stets dann ihre Berechtigung, wenn sie sich als Ziel die stärkere Hervorförderung des Inhaltlichen mit neuen Mitteln stellt." Einschränkung: Der Zeit- und Persönlichkeitsstil ist in seinen charakteristischen Beschaffenheiten unangetastet zu lassen. — Nr. 41. — *Paul Schwers* „Kulturschutzbewegung": Die „Meistersinger von Nürnberg" — Proteste und die Gegensätzlichkeit zwischen Nord und Süd. Dazu — von Schwers! — ein „Anhang": „Wir treten für reinliche Erhaltung unserer deutschen Kultur ohne chauvinistische Einseitigkeit ein; wir achten jede andere Kultur und werden ihr freundliche Beachtung schenken; auch der jüdischen Sonderkultur ... Wir kämpfen gegen eine Verflachung und Entseelung unseres Kunstlebens und wissen, daß wir dabei die besten jüdischen Kreise auf unserer Seite haben ..." (Also wieder das alte Lied im Deutschen Reich. Dreht sich die Debatte eigentlich noch um die Verfilmung der „Meistersinger"!?)

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, 8. Jg. 4. Heft. — *Leo Schrade* „Eine Gagliarde von Ciprian de Rore?" (Der Verfasser stellt eine neue Methode bei der Uebertragung von Lautenmusik in Aussicht.) — *Fritz Tutenberg* „Die opera buffa-Sinfonie und ihre Beziehungen zur klassischen Sinfonie." — *Lotte Kallenbach-Greller* „Die historischen Grundlagen der Vierteltöne": „Das Wesen des Tons ist geistiger Natur, und die reinen, absoluten und exakten Gesetzmäßigkeiten sind allein durch Oktave, Quinte und Terz gegeben, die, wenn sie aufgehoben werden, zum ‚Atonalen' führen müssen, ganz gleich, ob das Atonale in der Geräuschmusik gesucht wird (primitive Stufe des Atonalen, Bruitismus) oder in einer mechanischen Musik ohne Festlegung der Tonhöhen, oder in dem Widerstand mancher Künstler, diese Gesetzmäßigkeiten als für sie bindend anzuerkennen." (Verfasserin hält den Viertelton „für einen zarten kleinen Keim, dem eine Entwicklung zu prophezeien nicht nur unvorsichtig wäre, sondern auch wenig wohlwollend.")

DAS ORCHESTER, 4. Jg. Nr. 20. — „Wofür hungern die Breslauer Musiker?"

DIE MUSIK, XX. Jg. Heft 1. — *Leo Kestenberg* „Wege zur Entwicklung deutscher Musikerziehung": „Vom Gipfel der Pädagogischen Akademie aus gesehen wird erst der Sinn des einheitlichen musikalischen Unterrichts in allen Schultypen überzeugend. Von der Volksschule über die höhere Lehranstalt, eventuell der Aufbauschule zur Akademie soll der musikalische Weg führen, soll sich der Kreis schließen." „Von allen Schulgattungen werden Wege in das freie, außerhalb der Schule stehende Musikleben gewiesen." „Wir erleben heute eine Renaissance der Polyphonie, auch eine deutliche Neigung zur Ablehnung der durch das 19. Jahrhundert geschaffenen Formen der Musikübung. Die Schlagworte sind verschieden, aber der gemeinsame, allen neuen Bewegungen zugrunde liegende Gedanke geht von der Einheit der Musik im Sinne Busonis aus." — *Curt Sachs* „Geist und Technik": „Wo ein neuer Stil heranwächst, wo neuer Jugend Wollen die Hand nach neuen Zielen reckt, da ist Erneuerungszeit für die Darstellungsmittel gekommen. (Technische Erfinder und schaffende Künstler, wie von unsichtbarer Hand geleitet, stoßen auf demselben Weg zusammen.) — *Nadescha Brjusowa* „Musikpädagogik in Sowjetrußland": „In den Methoden der musikpädagogischen Arbeiten unserer Zeit lagert noch sehr viel Scholastik. Die Musikwissenschaft fürchtet mehr als alle anderen Disziplinen für ihre Zöglinge das Betreten freier Experimentalerforschung der Materie. Aber erst diese freie Experimentalforschung, losgelöst von allem Dogmatischen ... kann die wahre Richtung geben." — *Alexander Jemnitz* „Zum Grundproblem des Dirigierens": „Würde jeder Spieler ein sog. Particell erhalten, also ein Doppelsystem vor Augen haben, das, unter oder über seiner eigenen Stimme verlaufend, fortgesetzt auch die hervortretenden Momente aus den umliegenden Stimmen mitanführt, dann wäre er, anstatt der unsicheren Gnade des Einsätze verteilenden und bloßes dynamisches Gleichgewicht regelnden Schulmeisterstabes ausgeliefert zu sein, mit den erforderlichen Richtlinien ausgerüstet, um sich ein eigenes Bild von seinem relativen Anteil am Gesamtgeschehen entwerfen zu können." (Perspektiven!)

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG, XXVIII. Jg. Nr. 33/34. — *Siegfried Melchinger* „Verdi-Regie in Deutschland".

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT, 85. Jg. Nr. 39. — *Emanuel Kretschmer,* „Die Stimmgabel": „Der Klavierbauer Stein in Augsburg fertigte für Mozart eine Gabel an, die 844 doppelte Schwingungen hatte. Nach dieser Stimmgabel und der damals ungefähr gleichen und gebräuchlichen Stimmung mußte das dreigestrichene *f* der Königin der Nacht in Mozarts „Zauberflöte" etwa die Schwingungszahl 2702 haben. Und da unser heutiges dreigestrichenes *e* etwa 2610 Schwingungen macht, so läge Mozarts *f* ungefähr in der Mitte zwischen unserem *e* und *f*. Um einen guten Viertelton wäre demnach unser jetziges *f* zu hoch." — Nr. 40. — (Die im 85. Jg. stehenden „Signale" sind vom bisherigen Verlag Redepenning & Co. in den Besitz ihres langjährigen Leiters, Prof. Max Chop, übergegangen.)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK; 94. Jg. Heft 10. — (Preisaufgabe: „Welcher Fassung von Goethes ‚Jägers Abendlied' ist — und zwar im Sinne des Gedichts — der Vorzug zu geben? Der von Reichardt oder der von Schubert?")

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, 9. Jg. Heft 11/12. — *Günther Stern* „Zur Phänomenologie des Zuhörens" (erläutert am Hören impressionistischer Musik. Ein Aufsatz, den man sich verschaffen muß!) — *Alfred Einstein* „Das 15. deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft": „Der Name ‚Bachfest' schließt eine Verpflichtung in sich, über deren Einlösung in Zukunft viel strenger gewacht werden müßte. "

* * *

NACHRICHTENBLÄTTER DER UNIVERSAL-EDITION (Sonderheft): „Die Oper von heute". (Eine Aufsatzreihe rund um den „Jonny" von *Alfred Baresel, Arthur Hartmann,* sowie von *Ernst Křenek* selbst eine autobiographische Skizze und Dramaturgisches über die Oper.)

Tagungen

Göttinger Philologentagung

27.—30. September 1927

Nicht ohne Humor sieht man das „Baby" Musikwissenschaft sich frisch und keck im Kreise der so altehrwürdigen Schwesterdisziplinen bewegen, seinerseits wieder stolz und selbstbewußt auf den jüngsten Sprößling — die Leibesübungen! — herabsehend. Im Hinblick auf den *vollen* Erfolg, den unser Fach, erstmalig auftretend, bei der letzten Tagung vor zwei Jahren in Erlangen errang, muß der diesjährige flau genannt werden. Dies lag wohl zu einem großen Teil am Ausbleiben der *sichtbaren* Tätigkeit, wie dies in erfolgreichster Weise seinerzeit in Erlangen (durch *Gustav Becking*) geschehen war. Die Vorführung einer (an sich recht interessanten) neuen Orgel und ein reizloses Konzert mit Werken aus dem 17. Jahrhundert dürften kaum zählen. Was es ferner *nicht* gab in der „Händel-Stadt" Göttingen, war eine Oper Händels — und was es dafür gab: drei germanistische Leckerbissen aus dem 10. und 16. Jahrhundert, deren zwei erste als musikalische Untermalung regelrechten Kaffeehauskitsch erhielten! — Die interne Arbeit der Sektion, vom Göttinger Ordinarius, *Fr. Ludwig,* lebendig geleitet, war aufschlußreich. Ein Todesfall — *Hermann Abert* — und zwei Absagen — Professoren Kroyer, Moser — ließen den Kreis der Mitarbeiter im wesentlichen auf die junge (Privatdozenten-) Generation zusammenschmelzen. Den Rahmen gleichsam für das Ganze spannte Prof. *Wilibald Gurlitt,* Freiburg i. Br., indem er an zwei Beispielen die methodischen Möglichkeiten einer geisteswissenschaftlichen Betrachtung der Musikgeschichte erläuterte — einem historischen: der geistesgeschichtlichen Ausdeutung von Raffaels „Cäcilia", und einem systematischen: einer bedeutsamen Zergliederung des Komplexes „musikalisches Hören". — Gegenüber den mehr historisch- und bibliographisch-kompilatorischen Ausführungen *Joseph Müller-Blattaus,* Königsberg, über Musikerziehung und den ganz ins Gebiet romanischer und mittellateinischer Philologie gehörigen *J. Handschins,* Zürich, hoben sich die Vorträge des Freiburger *H. Besseler* — ein kühngeschwungener, naturgemäß nicht ohne Widerspruch hinzunehmender Ueberblick über die kontinuierlichen und diskontinuierlichen Einheiten der niederländischen Musik- und Musikerschichten — und des Erlanger *Gustav Becking* — eine feinsinnige

Untersuchung des rhythmischen Schlages in seinen nationalen Modifikationen — in erfreulicher Originalität und moderner Methodik ab. Besonders die Auswirkung der letztgenannten Ergebnisse dürfte sich bald als außerordentlich wichtig und mannigfaltig — auf musikhistorischem Gebiete wie auf pädagogischem — erweisen. *haka.*

Deutsche Orgelkunst-Tagung in Freiberg (Sa.)

In der sächsischen Bergstadt *Freiberg*, die auf eine reiche Musikkultur zurückblicken kann, fand vom 3.—7. Oktober die *III. Tagung für deutsche Orgelkunst* statt. Hatte sich die I. Orgeltagung in Hamburg und Lübeck um die Orgeln *Arp. Schnitzers*, die II. in Freiburg i. Br. um die *Prätoriusorgel* gruppiert, so waren diesmal die Orgelwerke *Gottfried Silbermanns*, des großen Zeitgenossen eines Johann Sebastian Bach, der Mittelpunkt der Tagung. Freiberg und seine Umgebung besitzt eine große Anzahl Orgeln aus der Werkstatt Silbermanns, die zu einem großen Teile unangetastet geblieben oder doch pietätvoll und stilvoll erneuert worden sind, während anderorts viele wertvolle alte Orgeln verstümmelt, umgebaut und verbaut worden sind. Das erste große Hauptwerk Silbermanns, die Orgel im Freiberger Dom, die sogar noch teilweise in ungleichschwebender Stimmung steht, stellt von den vielen Werken Silbermanns vielleicht am deutlichsten seinen Bautyp, der zwischen Barock und Romantik steht, dar, und war deshalb besonders geeignet, Klang- und Vortragsprobleme der Orgelmusik des 17. und 18. Jahrhunderts praktisch zu veranschaulichen. In drei Morgenfeiern und drei großen Orgelkonzerten wurde dieses Meisterwerk Silbermanns in seiner ganzen Schönheit, Kraft, Fülle und Intensität des Klanges vorgeführt. Für die Konzerte hatte man in *Franz Schütz*, Wien, *Günther Ramin*, Leipzig, und *Fritz Heitmann*, Berlin, markante Vertreter des deutschen Orgelspiels berufen, in den Morgenfeiern wirkten mit Auszeichnung *Richard Schmidt*, Dresden, *Gerhard Paulick*, Dresden, und *Max Drischner*, Brieg; der letztgenannte brachte eigene liturgische de tempore-Stücke zur Aufführung. Neben diesen Aufführungen fanden Besichtigungen und Vorführungen anderer Silbermannorgeln in Freiberg, seiner Umgebung und in Dresden statt.

Die Verhandlungen der Tagung gliederten sich in die Sektionen: „Liturgik", „Historische und künstlerische Probleme des Orgelbaus und Orgelspiels" und „Technische Probleme des Orgelbaus". Aus der Fülle der 22 Referate, die vollständig in einem Tagungsbericht erscheinen werden, können hier nur die wichtigsten herausgehoben werden. *Mahrenholz*, Göttingen, überblickte in seinem Eröffnungsvortrag die Entwicklung der Orgel und leitete aus der Orgelgeschichte Richtlinien für den Orgelbau der Zukunft her. Sein tiefschürfender Vortrag bot eine große Anzahl neuer Ausblicke und Zusammenhänge, so z. B. in der Scheidung des älteren deutschen vom italienischen Orgelbau; man wird sich mit diesem, eine Fülle von Material verarbeitenden Vortrage noch genauer auseinanderzusetzen haben. Derselbe Redner legte in einem zweiten Vortrage die Rolle der Orgel in der Liturgie fest, indem er die Mitwirkung der Orgel im Gottesdienste vor allem auf die Kunstformen mit einem liturgischen cantus firmus bezog. Die Rolle der Orgel und des Organisten in der Liturgie behandelte weiterhin *Arnold Mendelssohn*, Darmstadt. *Smend*, Münster, forderte Einheit von Wort und Ton in der Kirchenmusik in bezug auf Inhalt und Ausdruck und verwarf das Unwesen der Parallelmelodien sowie das Nachdichten von Texten auf gegebene Choralmelodien. *Hasse*, Tübingen, legte die geistigen und religiösen Grundlagen der Orgelmusik seit Bach dar. *Gurlitt*, Freiburg, forderte eine intensive musikwissenschaftliche, *Zillinger*, Schleswig, eine vertiefende ästhetische Durchbildung der Organisten. Ueber die Begriffe von Kult-, Kirchen- und Konzertorgel sprach *Frotscher*, Danzig, auf Grund der Scheidung von Geistlich und Weltlich in der Musik. *Mund*, Magdeburg und *Flade*, Plauen, redeten über die Orgelbauer *Joachim Wagner* und *Gottfried Silbermann*. *Moser*, Berlin, zeichnete an Hand eines gewaltigen, bisher zum großen Teile unbekannten Materials ein lebendiges Bild der deutschen Orgelkunst um 1500. *Blumes*, Berlin, Forderungen, die Orgel beim Continuospiel mit ihrem ganzen Farben- und Registerreichtum zu verwenden, fanden Zustimmung und Widerspruch von verschiedenen Seiten. Bedeutsam waren die Versuche von *Jahnn*, Hamburg, Pfeifen nach akustischen Prinzipien ohne Rücksicht auf die Tradition zu konstruieren und der Orgel damit neue Klangmöglichkeiten zu er-

schließen. Wichtig für die Praxis waren endlich die Forderungen von *Keller*, Stuttgart, nach einer Vereinheitlichung des Spieltischs.

Faßt man den Gesamteindruck der Referate und Diskussionen zusammen, so trat deutlich der einmütige Wille nach einer neuen Form und Gestalt der Orgel zutage, wenn auch vielleicht nicht so eindringlich wie auf der Freiburger Orgeltagung. Dieser Orgeltyp wird zunächst wieder mehr den Werkcharakter der einzelnen Orgeln und den Raumcharakter betonen müssen. Er wird sich von der Entwicklung entfernen müssen, die der Orgelbau im 19. Jahrhundert genommen hat; aber das Heil für den Orgelbau der Zukunft wird auch nicht im Kopieren älterer Werke, und wären sie noch so vollkommen, liegen können. Nur aus dem lebendigen Empfinden der Gegenwart heraus wird eine Erneuerung der „musica sacra" und damit auch der Orgelmusik und der Orgel kommen können und müssen. — Von großer Bedeutung ist die Wahl eines *Deutschen Orgelrates*, in dessen Händen künftig die Bearbeitung aller die Orgel betreffenden Fragen und Probleme liegen soll. Zu seinem Vorsitzenden wurde einstimmig Prof. Dr. *Straube* gewählt. — Eingeleitet wurde die Tagung durch die Vorführung der umgebauten großen Orgel des Leipziger Landeskonservatoriums. Man hat hier versucht, in ein modernes Werk eine Anzahl von Barockregistern einzubauen, um auf diesem Instrument alte und neue Literatur stilgetreu wiedergeben zu können. Diese „Kompromißorgel" stellt eine Zwischenlösung dar, denn die älteren und neueren Register bilden durch ihre prinzipiell verschiedene Mensurierung kein organisches Ganzes. Immerhin bewies das Instrument unter *Ramins* Meisterhänden, daß es zur Darstellung von Orgelmusik verschiedener Stilperioden durchaus geeignet ist.

Gotthold Frotscher, Danzig.

Sechste Reichsschulmusikwoche in Dresden

Musikpädagogisches Arbeiten ist in seinen Auswirkungen einem tiefgehenden Zwiespalt unterworfen: dem Zwiespalt zwischen musikalischer und pädagogischer Zielsetzung. Der Begriff „Schulmusik" ergibt ja an sich keine stilkritisch einwandfreie Klärung seines eigenen Wirkungsbereichs, da er mit den stilistischen Kriterien der Begriffe „Kirchenmusik", „Kammermusik", „Oper" u. a. m. an sich nichts zu tun hat; er umfaßt sie alle, oder keinen von ihnen. — Das musikpädagogische Postulat der Zeit läßt sich etwa auf folgenden Generalnenner bringen: die Schule soll dem wachsenden Menschen als künftigem Teilhaber an dem objektiven Sein der Volksgemeinschaft den Sinn dieses ihn umgebenden Seins in möglichst umfassendem Maße erschließen; dies gilt für die Musik als gleichgerichtete Aeußerung dieses Seins ebenso wie für alle anderen energetischen Strömungen. Die Gleichnamigkeit der Faktoren bedingt den organischen Einbau der Musik in den pädagogischen Gesamtraum. (Die „Querverbindungen" der Musikerlasse.) Hier liegt die Wurzel aller Problematik musikpädagogischen Arbeitens.

Auch die *sechste vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltete Reichsschulwoche* hat viel Diskussionsmaterial zusammengetragen, sie hat aber *kaum eine wirklich nennenswerte Durcharbeitung dieses für neue Erkenntnisse wesentlichen Materials gezeitigt.* Die gewaltsame Stoffanhäufung in dem an sich ausgezeichnet durchgegliederten Tagungsplan bewirkte gleichermaßen unnötige Wiederholungen von bereits Gesagtem, wie Uebermüdung der Teilnehmer und Zeitknappheit, alles Momente, die es zu der allein wesentlichen Aussprache, die bislang die Reichsschulmusikwochen vom Bilde typischer Kongresse so wohltätig schied, nicht kommen ließ. Ein weiterer sehr bedenklicher Krisenpunkt offenbart sich mehr und mehr in der Tatsache, daß viele Redner sich nicht streng an ihre Themata hielten, wodurch ihre Ausführungen teilweise in das Fahrwasser allgemeiner Begriffe abglitten. In klarer Erkenntnis dieser Anomalie regte *H. W. v. Waltershausen* Vorbesprechungen oder schriftlichen Gedankenaustausch für die Redner zukünftiger Reichsschulmusikwochen an, womit diese unerwünschten Erscheinungen zu beheben, Klarheit erzielt und vor allem Zeit gespart wäre. — Unter den einzelnen Referaten kommt den Ausführungen von *Hans Joachim Moser* über *„Die Ausbildung der akademischen Musiklehrer"* — als Nachfolger von Carl Thiel sprach er gewissermaßen ex cathedra — grundlegende Bedeutung zu. Als Aufgabe ersieht er im Rahmen der platonisch bedingten Soziologie eines staats- und gesellschaftsgebundenen Musiklebens die Hermeneutik (das „Seelengeleiten") als idealen Bewegungsvorgang pädagogischer

Ethik. Der geistesgeschichtliche Sinn epochal eingeengter Entwicklungsverläufe des musikalischen Seins, wie ihn *Wilibald Gurlitt* immer wieder aufzeigt, verdichtet sich immer mehr zu dem Fundament einer musikalischen *Anschauungslehre*, die Lehrern und Schülern das lebendig Fortwirkende in der vergangenen Musik zum Bewußtsein kommen läßt. (Vgl. hierzu *Melos* VI, Heft 7, *„Probleme der Schulmusikerziehung"*. — Ich habe dort eine Darstellung von Wilibald Gurlitts Musikanschauungslehre in gedrängten Zügen zu geben versucht.) Die althumanistische Musikauffassung bis in das XVII. Jahrhundert mit ihrem „Querverbindungen" begünstigenden, ja verlangenden Lehrplan erstand als Beleg für den ewigen Kreislauf der Dinge in den Ausführungen *Arnold Scherings*, die *„Musikpädagogisches aus der Musikgeschichte Sachsens"* brachten. Die musikalisch-rhythmische Erziehung der Kleinsten im Kindergarten mit der Bodenbereitung zu weiterer musikpädagogischer Einwirkung wußte *Caecilia Maria Geis*, Frankfurt a. M., sehr überzeugend darzutun; der Berliner Psychologe Prof. Dr. *Hans Rupp* zeigte die Hilfsstellung, mit der die moderne Psychologie der Musikpädagogik für die Begabungsprüfung unter die Arme greifen kann. Kriterium ist dabei die komplexe Fähigkeit der Prüflinge zum Ergänzen gegebener und zum selbsttätigen Erfinden neuer Melodien. — Der große Tagungszwiespalt zwischen Arbeit und Erlebnis als grundlegenden Faktoren pädagogischen Seins, dessen Auswirkungen in der Musik besonders tiefgehend sind, wurde von Regierungsrat *Richard Wicke*, Weimar, mit ausgleichender Sachlichkeit behandelt. *„Arbeit als Spürdienst zum Erlebnis hin"*, das so zwar nicht herbeigeführt, wohl aber vorbereitet werden kann, ist die von synthetischer Kraft erfüllte Zielsetzung seines pädagogischen Ideals. Die Eckvorträge von Prof. Dr. *Theodor Litt*, Leipzig und *Georg Schünemann*, die den gesamten Fragenkomplex zum Gegenstand hatten, ergaben in ihrer inhalt- und gedankenreichen Fülle die gegebenen Pfeiler, auf denen ideell der ganze Tagungsplan ruhte.

Es soll hier auf die nachmittäglichen Sektionssitzungen nicht eingegangen werden, obwohl sie im Ansatz manches Wertvolle enthielten. Was die praktischen Vorführungen (Sing- und Sprechchöre) anlangt, so hätten sie in dem großen Dresden doch in ganz anderem Umfange ermöglicht werden müssen. Der Ort solcher Vorführungen sollte in Zukunft überhaupt mehr das Schulzimmer mit seinem täglichen Unterrichtsbetrieb sein — und weniger ad hoc zugeschnittene „Vorführungen" im wörtlichsten Sinne! *Hans Kuznitzky, Berlin.*

Die Basler Tagung

Eine internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. — Wie Interessenten wissen, bestand vor dem Kriege eine internationale Vereinigung der Musikgelehrten fast aller Länder, die ihre geistige Führung in Deutschland hatte. Die beiden großen führenden musikwissenschaftlichen Organe waren die „Sammelbände" und die „Zeitschrift der Internationalen Musikwissenschaft", erstere eine Art Fortsetzung der „Vierteljahrschrift", die noch von Spitta, Chrysander und Adler herausgegeben worden war, letztere von Alfred Heuß geleitet, das fachwissenschaftliche Mitteilungsblatt, aber gleichzeitig wissenschaftliche Publikationsorgan. Beide Organe, von deutscher Hand geleitet und im deutschen Verlag gegründet, waren vorbildliche Einrichtungen, denen zum großen Teil das große Ansehen der deutschen Musikwissenschaft im weitesten Ausland zu danken war, da hier ja nicht nur deutsch, sondern auch englisch, französisch und italienisch publiziert wurde. — Der Krieg brachte die Zertrümmerung der internationalen Musikgesellschaft. An ihre Stelle traten zunächst nationale Gruppen, die untereinander keinerlei Fühlung hatten. Das geistige Erbe der I. M.G. trat aber die „Deutsche Musikgesellschaft" an, die, im letzten Kriegsjahr gegründet, bis zu dem vor kurzem erfolgten Tode *Hermann Aberts* unter dessen Leitung stand und augenblicklich eines Führers entbehrt. Die „Deutsche Musikgesellschaft" übernahm die Organisation der „I. M.G.", insbesondere ihre Gliederung in Ortsgruppen. Unter der mustergültigen Leitung *Alfred Einsteins* gibt sie die „Zeitschrift für Musikwissenschaft" heraus, eine Zeitschrift, die die Vorzüge der beiden Organe der I. M.G. in sich vereinigt. Eine ähnliche Organisation der französischen Musikwissenschaft strebt die „Société musicologique française" an. — Kurz nach Beendigung des Krieges machten sich aber schon da und dort Bestrebungen geltend, die zu einem internationalen Zusammenschluß der Musikgelehrten aller Länder hinzielten. So versuchte

man in der Schweiz bereits vor drei Jahren einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß zu veranstalten. So schön und erfolgreich das Unternehmen in sachlicher Hinsicht war — zu einem internationalen Zusammenschluß kam es schon infolge des Ausbleibens der Franzosen nicht. Mehr Erfolg hatte man in Holland, wo *D. F. Scheurleer*, der hochherzige inzwischen verewigte Musikgelehrte und Idealist eine „Union Musicologique" zustandebrachte und ein Organ, das „Bulletin Union musicologique", schuf, in dem alle Nationen mit musikwissenschaftlichen Arbeiten vertreten waren, das vor allem aber eine musikwissenschaftliche internationale Berichterstattung in die Wege leitete und so den Boden für die internationale Vereinigung der Musikwissenschaftler, die nunmehr tatsächlich erfolgt ist, vorbereitete. Indes der Gönner und Mäzen Scheurleer ist verschieden, mit ihm fiel auch seine hochherzige Aktion und so war es eine Notwendigkeit, daß der an internationalen Beziehungen so reiche Hofrat Prof. Dr. *Guido Adler* in Wien diese von allen Musikgelehrten ersehnte internationale Vereinigung in Schwung brachte.

Bereits der musikhistorische Kongreß gelegentlich der Wiener Beethoven-Zentenarfeier hatte Vertreter aller Staaten geladen. Schon dieser Wiener Kongreß im Frühjahr dieses Jahres war ein internationaler Kongreß, bei dem neben Deutschen auch Engländer, Franzosen, Italiener usw. vertreten waren. Und während dieses Kongresses stellte der verdiente Pariser Musikologe *Henry Prunières* den feierlichen Antrag zur Gründung einer internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hofrat Adler stellte sich zur Verfügung, ebenso wie eine Anzahl deutscher Musikgelehrten und der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Baseler Universität Prof. *Nef* erklärte sich bereit, eine Tagung in Basel zu veranstalten, die nunmehr vor einigen Tagen stattgefunden hat und dank dem guten Willen aller Delegierten und dank dem Eifer Hofrat *Adlers*, Privatdozenten *Merians*, Prof. *Nefs*, *Prunières'* und Prof. *Wolfs*, Berlin, zu einem vollen Erfolg führte. — Beifolgend die Präsenzliste: *Adler*, Wien; *Wolf*, Berlin; *Wagner*, Freiburg; *Moser*, Berlin; *Kroyer*, Leipzig; *Sachs*, Berlin; *Prunières*, Paris; *Pirro*, Paris; *Cauchie*, Paris; *Tessier*, Paris; *Springer*, Berlin; *Ficker*, Wien; *Jeppesen*, Kopenhagen; *Dent*, Cambridge; *Cesari*, Mailand; *Torrefranca*, Rom; *Nejedly*, Prag; *Nettl*, Prag. — Nach gründlicher Durchberatung der Statuten, für die schweizerisches Recht maßgebend ist, wurde die Gründung der *„Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft"* beschlossen. Zum Präsidenten der Gesellschaft wurde, nachdem Nef sich aus Gründen der Gesundheit entschuldigt hatte, Prof. *Peter Wagner*, Freiburg, zum Ehrenpräsidenten Hofrat *Adler* gewählt. Die Statuten sehen vor, daß im Ausschuß stets die Repräsentanten jener Staaten vertreten sein müssen, die im Vordergrund der musikwissenschaftlichen Forschung stehen, also Deutschland, England, Frankreich und Italien. In den Sprachen dieser Länder werden auch die künftigen Publikationen der neuen „I. M.G." gehalten sein. Der erste Präsident mußte Schweizer und der Sekretär Dr. Merian sowie der Kassenwart müssen stets Schweizer sein. Die genannten vier Staaten stellen auch die Vizepräsidenten (Wolf, Dent, Pirro, Cesari). Eine komplizierte Abstimmung erwies sodann, welche Staaten in dem weiteren Ausschuß vertreten sein sollten. Da nun sieben Plätze zu vergeben waren, so einigte man sich auf Amerika: Engel, Oesterreich: Ficker, Belgien: Borren, Dänemark: Jeppesen, Spanien: Angles, Niederlande: Singers, und die Tschechoslowakei: Nejedly. Die Sitze sind jedoch nicht ständig, sondern werden nach Ablauf der ersten Wahlperiode an andere Staaten übergeben. — Die Gesellschaft ist nunmehr gegründet. Es wird abzuwarten sein, welche positiven Aufgaben sie zu lösen imstande sein wird.

Paul Nettl.

Mitteilungen

— Der anläßlich der *Freiberger Tagung für Deutsche Orgelkunst* gebildete *Orgelrat für Deutschland* hat unter dem Vorsitz von Prof. Dr. *Karl Straube*, Leipzig, seinen Aufgabenkreis umrissen und gliedert sich in folgende Abteilungen: 1. Abteilung für Orgelkomposition und Orgelspiel nebst Ausbildungsfragen, Leitung: *Günther Ramin*, Leipzig; 2. Historische Abteilung, Leitung: Prof. Dr. *Wilibald Gurlitt*, Freiburg i. Br.; 3. Liturgische Abteilung,

Leitung: Dr. *Christhard Mahrenholz*, Göttingen; 4. Abteilung für Orgelbau, Leitung: Prof. *Wolfgang Reimann*, Berlin. Die 4. Abteilung gliedert sich wiederum in eine technische unter Leitung von Prof. *Johannes Biehle*, Bautzen, und eine experimentelle unter Leitung von *H. Henny Jahnn*, Hamburg.

— Eine Mäzenin amerikanischer und neuer europäischer Musik, Mrs. *Coolidge*, ließ in Wien aufführen: *Frank Bridge* „3. Streichquartett" (1926), *Malipiero* „Sonata a tre" (1927), ein in Amerika preisgekröntes Streichquartett von *Leo Weiner*, ein „Triptychon nach Botticelli" von *Respighi*, sowie ein Mrs. Coolidge gewidmetes Streichquartett Op. 30 *Arnold Schönbergs*.

— Die von dem Vieuxtempsschüler und Kenner alter Instrumente *Arnold Dolmetsch* in Haslemere (engl. Grafschaft Surrey) veranstalteten historischen Konzerte waren in der Zeit vom 22. August bis zum 3. September S. Bach, Johann Jakob Walther, August Kühnel, John Jenkins, Mattheu Locke, Antony Holborne, Purcell, Henry Dumont, Marin Marais, Caix d'Hervelois, Pierre Gaultier, Rameau, Jean Marie Leclair, Diego Ortiz, Francesco Antonio Bonporti, Vivaldi und Domenico Scarlatti gewidmet. Abgeschlossen wurde der Zyklus mit Originaltänzen des 16. Jahrhunderts in Kostüm und überlieferten Tanzbewegungen. Eine wahre Festtafel für musikalische Feinschmecker!

— Das *Pfalzorchester* unter *Boehe* hat die Dirigenten *Hausegger*, München, *Weingartner*, Basel, *Ehrenberg*, Köln, für die Wiedergabe eigener Werke verpflichtet.

— Der Berliner Domchor unter Rüdel unternimmt mit der Markus-Passion von *Thomas* eine Konzertreise durch ein halbes Dutzend Städte, ebenso wird der Häusermannsche Privatchor unter Dubs die Schweiz mit dem Werk bekannt machen.

— Die *Mailänder Scala* bringt in Erstaufführung die „Josephs-Legende" von *Strauß*, sowie die „Salome", beide Werke unter Leitung des Komponisten. An Uraufführungen hat sie sich gesichert: „Fra Gherardo" von *Ildebrando Pizzetti* (in drei Akten mit nur zwei Hauptpersonen) und von *Wolf-Ferrari* „Sly".

— Gastdirigenten des *Wiener Tonkünstler-Orchesters* sind *Knappertsbusch*, München und *Klemens Krauß*, Frankfurt. Krauß geht auch diesen Winter nach Argentinien.

Neue Werke

— *Richard Greß* hat einen Zyklus Geistlicher Weihnachtstexte für Frauenchor beendet, die von Karl Seubel, dem Dirigenten des Bach-Chores in Münster i. W., zur Uraufführung angenommen sind.

— *Moritz Rosenthal* hat ein Werk für Klavier ‚Zehn Charakterstücke über ein eigenes Thema' soeben bei A. Fürstner erscheinen lassen, das im Oktober in Mannheim zur Uraufführung gelangte.

— *Walter Braunfels* arbeitet an einem Konzert für Streichorchester, Orgel und Knabenchor, das unter Furtwängler zur Aufführung gelangen wird.

Verlagsnachrichten

— Einer der größten Musiker deutscher Geschichte ist völlig vergessen gewesen: *Esaias Reusner*, der Kammerlautenist des Großen Kurfürsten. Neben Johann Jacob Froberger war er der hervorragendste deutsche Instrumentalmeister des 17. Jahrhunderts, gleichzeitig einer der ersten modernen und konzertierenden Künstler, der dazu beigetragen hat, der deutschen Musik Weltgeltung zu verschaffen. Seine bedeutenden Lautenwerke haben jahrhundertelang im Staube der Bibliotheken geruht. Jetzt hat sich der Verlag *Georg Kallmeyer Wolfenbüttel-Berlin* der Aufgabe unterzogen, diese Perlen alter Lautenmusik (die gleichzeitig auch für den Klavierspieler zu benutzen sind) in einer *Neuausgabe* zugänglich zu machen, die die sämtlichen Lautensuiten des Meisters in einer Reihe von Heften bringen wird.

Die Verfilmung der „Meistersinger von Nürnberg"

Herr von Bartels, unser Münchner Referent, schreibt: „Es ist doch eigentlich merkwürdig, daß diese Verfilmung nicht gleich bei der Uraufführung, ja beim Passieren durch die Zensur schon beanstandet wurde, und den einmütigen Protest und die strikteste Ablehnung aller Kunstfreunde ausgelöst hat. Wozu ist eigentlich der Reichskunstwart da? Aber freilich: „Betrieb" und „Tempo" spielen im Norden des Reiches die ausschlaggebende Rolle und eine solche kulturverachtende Tat einer ge-

schäftstüchtigen Film-A.G. wird, da sie nun einmal in Mode gekommen, mit ungeteiltem Beifall begrüßt! — Um so erfreulicher wirkt es, daß der vielgelästerte ob seiner „Rückständigkeit" verschrieene Süden nun, sofort nach dem Bekanntwerden dieser „Tat", schärfsten Protest dagegen eingelegt hat. In Nürnberg haben sich alle Kulturvereinigungen, ja sogar ein Teil der politischen Parteien der Kundgebung angeschlossen, und in München nahm Theaterausschuß und Musikbeirat der Landeshauptstadt in einer außerordentlich scharfen Erklärung Stellung gegen diese Verfilmung. Darob großes Geschrei in der Filmpresse. Amüsant zu lesen, wie sich die süddeutsche Filmzeitung mit der Angelegenheit befaßt. Ganz wohl ist ihr nicht zu Mute. Zur Rechtfertigung werden alle möglichen — Wagner-Gegner zitiert; Nietzsche muß herhalten, die doch wohl beabsichtigte Parodierung der Meistersinger zu bekräftigen. Es wird sogar in diesem Artikel eine, wenn auch zahme Kritik am Film selbst geübt; wobei zugegeben wird, daß der Film „transponieren", also vergröbern muß. Damit ist diese Protestangelegenheit nicht ganz geschickt auf ein anderes Geleis geschoben worden, denn die vorliegenden Kundgebungen richten sich einzig und allein und ohne Ansehen der Person gegen die Verfilmung — und sei sie die bestgelungenste — der Meistersinger. Man lasse doch endlich der Oper, was der Oper ist. Für die Drehkunst gibt es doch wahrhaftig genug Themata, die dringend des Laufbildes bedürfen, um möglichst verbreitet zu werden!" Hier sind — lautet das post-scriptum der Schriftleitung — Referent und Redaktion nicht ganz einig. Die „Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie" befindet sich mindestens im juristischen Vorteil, den weltanschaulichen Protestlern vorwerfen zu können, daß sie — in überwiegender Zahl — den „Meistersinger"-Film überhaupt nicht zu Gesicht bekommen haben. Warum hat ein nicht völlig konsequentes Puritanertum die Verfilmung von Goethes „Faust" geduldet? Nicht zu denken an die unverwüstliche Repertoire-Blüte: Gounods „Margarethe"! — Nein, wir halten es mit Richard Strauß, der in seiner sarkastischen Weltweisheit an die Krefelder Tagung schrieb: „Solange nicht ein dreister Diebstahl, eine Prostitution wie das „Dreimäderlhaus" mit Zuchthaus bestraft wird —". Und wie heißt es in der Bibel? „Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist!"

Musikwinter 1927/28

— Die *Berliner* Erstaufführung von *Busonis Oper „Doktor Faust“* in der Staatsoper ist auf den 27. Oktober angesetzt. Die musikalische Leitung hat Generalmusikdirektor Leo Blech, die Regie Franz Ludwig Hörth; szenische Ausstattung Aravantinos.

— *Felix von Weingartners* Sinfonische Dichtung „Gefilde der Seligen“, die am 11. Mai in Hamburg zur Feier der Einweihung des neuen Funksaals aufgeführt wurde, kam unter Leitung des Komponisten am 15. Oktober in Basel im Rahmen einer Böcklin-Feier zur Wiedergabe.

— *Busonis „Tanzwalzer“*, Op. 53, für großes Orchester, dem Andenken Johann Strauß' gewidmet, ist in Athen durch die Société de Concerts zur Aufführung gekommen.

— Es wird uns mitgeteilt, daß der *Mainzer Männergesangverein* am 26. November unter Leitung von Herrn Kapellmeister *Aug. König* die Uraufführung von *Ferruccio Busonis* Op. 40 „Die vier Jahreszeiten“ für Männerchor, Soli und Orchester herausbringen wird. Dem Verein wurde dieser ehrenvolle Auftrag von Frau Busoni persönlich gelegentlich der erfolgreichen Aufführung des Opus 39 des gleichen Komponisten in Berlin erteilt.

— Von *Hugo Herrmann*, Reutlingen, kommen in diesem Winter 10 neue Werke zur Uraufführung. Seine „Chinesische Suite“ für Cello und Sopran, ein Cello-Konzert für Cello allein und „Lieder an einen Freund“ (Texte von Elisabeth Rupp) wurden kürzlich mit Erfolg in *Berlin* zum Vortrag gebracht.

— Die Stadt *Münster i. W.* entschloß sich unter Richard von Alpenburg zu folgenden Urbezw. Erstaufführungen: *Pfitzner*: Klavierkonzert; *Kaminski*: Concerto grosso; *Richard Greß*: Orchestervorspiel, Streichquartett, Madrigale; *R. Strauß*: Parerga; *Respighi*: Violinkonzert; *Zilcher*: Marienlieder; *Otto Siegl*: Violinkonzert, Klaviertrio, Madrigale; *R. Wetz*: II. Sinfonie.

* * *

Nächste Musikbeigaben

Ein ungedrucktes Duett von *Carissimi* (mit Continuo von *L. Landshoff*); Variationen aus einem Violinduett von *Bartolomeo Campagnoli* (1751—1827); eines der „Russischen Lieder“ von *Hermann Reutter*.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK ZEITUNG

49. JAHRGANG

NEUE MUSIK-ZEITUNG

1928 / HEFT 4

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT / STUTTGART

Aus einer neuen Figaro-Uebertragung[1]

Von Karl Wolfskehl, München

ARIE DES FIGARO

„Se vuol ballare il signor contino ...“

Falls unser Gräflein zu tanzen getraute —
Warte die Laute,
Spiel ich dabei, (ja).

Halt mich als Lehrer bestens empfohlen,
Die Kapriolen
Bring ich ihm bei, (ja).

Jawohl!
Jawohl!
Jawohl, jawohl,
Jawohl und fein leis,
Leise, leise, leise, leise, leise, leise,

Zieh ich die Kreise,
Werd ich entdecken,
Was hier denn sei.

Künstlich mich decken,
Künstlich mich recken,
Von hüben schrecken,
Von drüben necken,
Alles dies Ränkespiel schlag ich entzwei!

Falls unser Gräflein zu tanzen getraute,
Warte die Laute,
Spiel ich dabei, (ja).

ARIE DES CHERUBINO

„Voi che sapete...“

Zärtliche Frauen,
Nun saget mir frei,
Ob dieses Grauen
Liebe wohl sei.

Was mich erfüllet,
Sollt Ihr nun seh'n,
Mir ist's verhüllet,
Kann's nicht versteh'n.

Spüre ein Wallen,
Sehnen und Drang
Nun ist's Gefallen,
Nun bin ich bang.

Kalt sind die Glieder,
Glühn wie am Rost,
Und dann gleich wieder
Schau'r ich vor Frost.

Wo ich gegangen,
Hier oder dort,
Lockt mich Verlangen
Weit von mir fort.

Seufzer entschweben
Mir wie im Traum,
Fühle mich beben,
Weiß es doch kaum.

Nächtlich und täglich
Solches Gewühl,
Doch welch unsäglich
Süßes Gefühl!

[1] Wir stellen dieses unentwegt aktuelle Thema einer Figaro-Uebertragung zur Diskussion.
Die Schriftleitung.

ARIE DES FIGARO

„*Non più andrai, farfallone amoroso . .*“

Nun ist's aus, falterhaft, liebenslohend
Früh und spät überall hinzuschwärmen,
Aller Frauen Gewissen bedrohend,
Ein narzissisch adonischer Tor.

Laß zu Haus alles, laß Band und Litzen,
Laß das Hütchen, die feine Verschnürung,
Laß die Löckchen, des Lächelns Verführung,
Auf der Wängelein rosigem Flor.

Du, ein Kriegsmann, nicht zu sagen!
Großer Schnurrbart, hoher Kragen,
Flinte oben, Säbel neben,
Helm und Mütze kaum zu heben,
Steifer Nacken und freche Goschen,
Ehre viel, doch wenig(e) Groschen,
Und statt zarter Sarabande
Geht der Marsch durch schlamm'ge Lande.
Kommst in kalt und heiße Zonen,
Schluchten, wo die Wölfe wohnen,
Zur Musik der Millionen
Donnerbüchsen und Kanonen
Der Gesang der blauen Bohnen,
Der dir um die Ohren kracht.
Cherubino, auf zum Siege,
Ring um Ruhm in heißer Schlacht!

REZITATIV UND ARIE DES FIGARO

„*Aprite un po' quegli occhi . .*“

Ja, es stimmt alles: das ist die abgemachte Stunde. Ich höre Laute . . . Sie ist es! . . . Nein, noch nicht! . . . Die Nacht ist dunkel . . . Schon vor vollzogener Hochzeit ernt' ich die bitteren Früchte der Gatten-Eifersüchte . . . Verruchte! In der Stunde, wo die Feier schon anfing . . . Wie er schmunzelnd den Brief las und auch ich lachte, wie ich's ansah, nicht ahnend, was er dachte. O Susanne! Susanne! Welche Qualen erweckst Du! Ach, dieses Jungfrauenantlitz . . . ach, dies Auge voll Unschuld . . . Jeder hätte geschworen! Ach, hängt Euch nur an Weiber, an Weiber, dann seid Ihr Toren!

Ach lernt doch nur mal gucken,
Männer, verjagt die Mucken!,
Betrachtet Euch das Weibervolk,
Betrachtet's Euch genau!

Heißt sie ja heil'ge Engel
In arger Sinnverblendung,
Mit Eurer Weihrauchspendung
Macht Ihr Euch schwach und flau!

Sind Hexen, verwirrende,
Bereiten Euch Schmach!
Sirenen, umgirrende,
Ihr müßt ihnen nach!
Sind Eulen, die winken nur,
Euch Federn zu rupfen,
Kometen, die blinken nur,
Ins Licht Euch zu stupfen,
Sind Rosen wie Schloßen
Sind Füchse, die kosen,
Sind Tauben, die knurren,
Sind Bären, die gurren,
Sind groß im Berücken,
Verliebt in die Tücken,
Verstellend und prellend,
Nie treu sich gesellend,
Ihr Herz ist von Eis!
Nein, nein, nein, nein, nein!
Ich sage, ich sage nichts weiter,
Weil Jeder, weil Jeder es weiß!

REZITATIV UND ARIE DER SUSANNA

„O vieni, non tardar, o gioja bella.“

Nun erfüllt sich die Stunde, wo die Freude mir lächelt im Arme des Geliebten. Angst und Besorgnis, ich will nicht auf Euch hören, bleibet fern, meine Wonne nicht zu stören! Ach, wie doch all mein süßestes Erwarten, der lichte Glanz im Garten, ja, Himmel und Land verschönen! Und wie die Schatten all meine List noch krönen!

O komm, o säume nicht, Du all mein Leben!
Eile, vernimm der Liebe lockend Beben,
Der Himmel dunkelt ohne Mondesscheibe,
Still ist atmende Nacht und Weltgetreibe!

Die Quelle murmelt uns, ein Lüftchen necket,
Das mit sanftem Gesumm die Herzen wecket,
Die Blumen lächeln und alle Kräuter prangen,
Liebeseliges Paar uns hier zu empfangen!

Komm, mein Geliebter, trau nur den dunklen Moosen,
Komme! Komme!
Nimm um das Haupt den flammenden (Flammen-)Kranz aus Rosen!

* * *

Nachwort zur neuen Figaro-Uebertragung

An dieser Stelle und auf Grund der wenigen hier vorgelegten Stücke mich prinzipiell über meine Figaro-Uebersetzung auszulassen, wäre wohl nicht richtig. Ich sage nur kurz: *Da Ponte's* vortreffliche Operndichtung wird durch keine der bisherigen Uebertragungen auch nur einigermaßen gespiegelt. Damit kommt auch Mozart nicht zu seinem Recht, da er sich sehr eng an das Wort gehalten hat. Nur die von mir trotzdem der übersetzerischen Treue wegen durchaus beibehaltenen Reimverschlingungen, die von Strophe zu Strophe übergreifenden, oder die Binnenreime, überströmen oder verdecken Mozarts Ton-Phrasierungen öfters. Es kam nun darauf an, die Aufgabe da zu packen, wo sie durch Mozart selber hingestellt worden ist. Neben den allgemeinen bei Opernübersetzungen geltenden Grundsätzen wie sie am besten, schärfsten und eindringlichsten von *Gustav Brecher* (Opernübersetzungen, Jungdeutscher Verlag Berlin o. J. aber 1911) auseinandergesetzt sind, und unter Rücksicht auf leichte Sangbarkeit des Textes, galt es in diesem Sonderfall eine Sprachgrundlage zu schaffen, die wirklich Mozartisch ist, bei vollkommener wörtlicher Treue gegenüber dem Urtexte in Schwingung und Gefühlsgehalt das in sich faßt, was von der Musik aufs Wort gewissermaßen abgefärbt ist. Dies ist eine Erschwerung der Arbeit aber auch, mit Goethe zu reden, eine „Avantage“ mehr. Nur im Vorbeigehen streife ich, daß die eigentlich selbstverständliche, wenn auch von keiner der bisherigen Uebersetzungen beachtete musikalische Figurierung, in der Wiederholung, Zerteilung, Umstellung von Halb- oder Ganzversen oder einzelnen Worten genau wiedergegeben ist, die Musik also auch in dieser Beziehung ganz so zum Deutschen sich verhält wie zum italienischen Urtext. *Karl Wolfskehl.*

Walter Harburgers neue Musiktheorie auf metalogischer Grundlage

Von Prof. Dr. Felix Auerbach, Jena

I.

Es gibt eine zwar nicht große, aber um so bedeutsamere und interessantere Zahl von Fällen in der gesamten Natur- und Geistesgeschichte des Menschengeschlechts, in denen eine seit Jahrhunderten, wenn nicht seit Jahrtausenden unbestrittene Grundidee, ein fundamentales System schließlich doch mit einem Schlage dem Schicksal verfiel, umgestürzt oder doch im entscheidenden Sinne umgeformt zu werden. Nun kann man kaum daran zweifeln, daß eine so lange Zeit hindurch herrschend gebliebene Idee einen tiefen Wahrheitsgehalt haben muß; es gehört also, um ihr auf den Leib zu rücken, zweierlei: geistige Tiefgründigkeit und moralischer Mut. So wird es erklärlich, daß in fast allen den Fällen, an die hier gedacht wird, der Umsturz oder die Umformung nicht von einem durch die normale Schulung des Geistes hindurchgegangenen Kopfe ausgegangen ist, sondern von einem Außenseiter, der, völlig vertraut mit der Gesamtheit der herrschenden Lehre und doch unbeschwert durch den Glauben an ihre Unfehlbarkeit, aus eigenstem Gedankengange zu der Erkenntnis gelangt, daß in jener Lehre, soviel des Guten und Brauchbaren sie auch enthalten möge, doch ein Etwas fehlt, und zwar gerade das entscheidende.

Von einem solchen Falle, und zwar auf dem Gebiete der Tonkunst, soll hier die Rede sein; und zwar von dem Grundproblem aller Musikprobleme. Von der Frage: auf welchem Fundament ruht diese Kunst, mit all ihren wunderbaren Mannigfaltigkeiten und Auswirkungen, mit ihren Tiefen und Höhen, mit ihrer Macht, das Gemüt des Menschen gefangen zu nehmen und allen Kleinlichkeiten und Widerwärtigkeiten der Außenwelt zu entrücken? Da muß man nun zunächst einmal, um einen naheliegenden Einwurf von vornherein zu beseitigen, eine strenge Scheidung vornehmen zwischen dem subjektiven Zustande und Verfahren, sei es des schaffenden Künstlers mit seinem Genie, sei es des genießenden Hörers mit seinem Gemüt auf der einen Seite, und dem objektiven Tatbestande des fertigen Kunstwerks und seiner Analyse durch den Hörer; nur von diesem objektiven Tatbestande kann hier die Rede sein, und um seine Fundierung handelt es sich.

Und hier eben herrscht seit mehr als zwei Jahrtausenden die Grundidee der *Harmonie*, einschließlich ihrer zeitlichen Auflösung, der *Melodie*, das heißt der gesetzmäßigen Verknüpfung der Töne und Klänge miteinander. Diese Gesetzmäßigkeit, sie mag sich im einzelnen von Volk zu Volk und von Zeit zu Zeit gewandelt haben, kann als solche keine andere sein als die logische oder, wenn man an ihre exakte Ausgestaltung herangeht, die mathematische. *Tonlehre* und *Zahlenlehre* sind im Laufe jener Jahrtausende stets innig miteinander verknüpft gewesen, und, dank der fortschreitenden Arbeit der Philosophen, der Mathematiker und der Musiker ist dadurch von den vielfältigen Schleiern, die das Bild umhüllten, einer nach dem anderen gelüftet worden. Aber, wie überall, zeigte sich auch hier eine gewisse Enttäuschung: je mehr Schleier man wegzog, desto dichtere (so fand man) blieben noch

übrig; und der letzte von ihnen erwies sich allen Angriffen gegenüber unfaßbar. Jawohl, das Tonwerk beruht auf logischen, in mathematische Form kleidbaren Gesetzen; aber in irgend einer geheimnisvollen Hinsicht geht es darüber hinaus, der Reichtum der Zahlen, so groß er sein mag, reicht doch hier nicht aus, es fehlt irgend ein Entscheidendes, und infolge dieses Mankos entstehen sogar offensichtige Unstimmigkeiten zwischen den aufbauenden Elementen und dem Tonganzen. Kurzum, das Gefühl völliger, restloser Befriedigung kann nicht aufkommen, und bei leicht zu verärgernden Naturen kann das, sehr zu Unrecht, zur Ablehnung des Ganzen, zur Resignation führen. Nun, es fand sich Einer, der nicht resignierte, der es wagte, den letzten Schleier zu lüften und, statt zu zerstören, auf den vorhandenen Bau den Schlußstein aufzusetzen.

2.

Walter Harburger gehört zu jenen Männern, die desto seltener werden, je fester das Gefüge des Staats- und Erziehungswesens wird. Er hat nie ein Examen gemacht, er hat nie einen Titel erworben, er hat nie systematischen Hochschulunterricht genossen. Er verdankt alles seiner eigenen, originalen, die heterogensten Dinge mit erstaunlicher Leichtigkeit und Klarheit erfassenden und sie zueinander in Beziehung setzenden Persönlichkeit. Frühreif, hat er sich doch erst verhältnismäßig spät bekannt gemacht, weil er die Ergebnisse seines Denkens und Könnens anfangs ganz für sich behielt und erst auf Drängen seiner Freunde und zuletzt unter dem Druck der Verhältnisse sich entschloß, Bücher zu schreiben und seine Tonschöpfungen zu Gehör zu bringen. Denn er ist Denker und Schöpfer zugleich; und als Denker Philosoph, Physiker, Mathematiker und Musiktheoretiker zugleich. Auch nach dem Erscheinen seiner beiden ersten Bücher ist er in weiteren Kreisen noch fast unbekannt geblieben, aus dem einfachen Grunde, weil diese Bücher Leser von derselben Vielseitigkeit und Tiefgründigkeit voraussetzen, wie sie ihrem Urheber zu eigen sind, und weil derartige Leser naturgemäß sehr dünn gesät sind. Erst das dritte Buch, das im besten Wortsinne populär ist, wendet sich an einen großen Kreis und wird ihn, obgleich es auch seinerseits volle geistige Hingabe verlangt, sicherlich auch finden. Und dann wird hoffentlich der eine oder andere von diesen Lesern den Mut finden, auch auf die früheren und schwierigeren Werke zurückzugreifen und den Versuch machen, ihren tiefen Sinn zu erfassen; vielleicht dienen die folgenden Zeilen dazu, ihm diese Aufgabe zu erleichtern.

Es handelt sich also um die folgenden drei Schriften:

1. Grundriß des musikalischen Formvermögens, ein Versuch. München, Reinhardt, 1912.
2. Die Metalogik. Die Logik in der Musik als exakte Phänomenologie begründet. München, Musarion-Verlag, 1919.
3. Form und Ausdrucksmittel in der Musik (Musikalische Volksbücher). Stuttgart, Engelhorn, 1926.

Was die beiden erstgenannten Bücher betrifft, so kann hier selbstverständlich, unter Verzicht auf die philosophische und mathematische Durchführung, nur eine Ahnung von dem Sinn des ganzen Systems vermittelt werden, und zwar mit Rück-

sicht auf die Leser dieser Zeitschrift, denen es letzten Endes auf die Auswirkungen des Grundgedankens, auf die Tonkunst, ankommt.

3.

Zur raschen Einleitung des Verständnisses ist es vielleicht am besten, an die Tendenz anzuknüpfen, die sich mit fast regelmäßiger Periodizität in der Geistesgeschichte geltend macht und auch heutzutage wieder besoders lebhaft ihren Ruf erhebt: die Ueberzeugung, daß die reine *Logik*, die Kunst des *widerspruchfreien* Denkens zwar unschätzbar und das unentbehrliche Rüstzeug aller Erkenntnis ist, daß sie aber trotzdem nicht imstande ist, alle Möglichkeiten auszuschöpfen und deshalb gerade an entscheidender Stelle versagt. So hier in der *Musik:* auch wenn man die logisch-mathematische Theorie der Intervalle und Akkorde, der Konsonanzen und Dissonanzen, der Tempi und Rhythmen durchgearbeitet hat und mit Bewunderung diesen großartigen Bau betrachtet, bleibt man unbefriedigt, weil man den Schlußstein vermißt; die Mittel und der Zweck sind sozusagen nicht von gleicher Mannigfaltigkeitsordnung, die Musik läßt sich in das Prokrustesbett der Logik nicht hineinzwängen. Das Tonwerk liefert mehr als alle seine von der Theorie erfaßten Einzelheiten, das Ganze ist nicht gleich der Summe der Teile, es ist, wie man beinahe sagen darf, über seine Teile erhaben, es ist ein Ganzes, und dieses Ganze steht nicht bloß *über*, sondern auch *vor* allen Einzelheiten. Die Logik kann vielleicht zur Not die Aufgabe der Analyse des Tonwerks leisten, aber für die Synthese reicht sie nicht aus. Eine derartige „Ganzheitstheorie“ steht gegenwärtig auch auf anderen Gebieten zur Diskussion und findet auch unter den exakten und vorsichtigen Denkern Anhänger.

Nun könnte man ja rundweg Verzicht leisten und sagen: Logik und Mathematik lassen sich eben auf so überirdische Dinge wie die Musik nicht anwenden. Diesen Verzicht leistet Harburger nicht; und er braucht ihn nicht zu leisten, weil er noch ein letztes und das wertvollste Eisen im Feuer hat. Jeder, der sich für geistige Fragen interessiert, weiß, daß es außer der Physik, und in gewissem Sinne über ihr, eine Metaphysik gibt, deren Gesetze und Verhältnisse wesentlich anderen Charakters sind. Gibt es nun, so muß man sich fragen, nicht neben und über der Logik noch ein Anderes, das freiere und umspannendere Gesetze und Beziehungen aufweist; Verhältnisse, die zunächst nicht allgemein durch logische Gesetzmäßigkeiten gefaßt werden können, die nicht in sich widerspruchslos sind, von denen ausgehend man aber zu einer höheren Gesetzmäßigkeit gelangen kann, die leistungsfähiger und darum fruchtbarer ist als die bisherige?

Hier liegt es nun nahe, einen Seitenweg einzuschlagen, der äußerst verführerisch ist, und der sich fast von selbst darbietet. Logik ist Angelegenheit des Verstandes; aber gibt es nicht neben und über dem Verstande eine Seele, und gibt es hier nicht eine andere Erkenntnislehre, die *Psychologik?* In der Tat wird schon seit Generationen und zurzeit wieder besonders lebhaft der Kampf zwischen Logik und Psychologik gekämpft — ein Kampf freilich, der im Grunde aussichtslos ist, weil die Gegner von verschiedenen Ausgangspunkten in verschiedenen Richtungen fortschreiten und deshalb windschief aneinander vorbeigehen. Harburger ist, bei aller seelischen und

beinahe mystischen Erfüllung, doch ein zu klarer Kopf, um diesen Weg zu beschreiten. Es handelt sich eben gar nicht darum, einen Seitenweg einzuschlagen, es handelt sich darum, den Weg der Logik geradeaus fortzusetzen, diese Fortsetzung heißt *Metalogik* (wie die Fortsetzung der Physik Metaphysik heißt) und ihre exakte Formung ist die *metalogische Mathematik*. Die Mathematik ist der Schritt vom Qualitativen zum Quantitativen; hier aber, in der metalogischen Mathematik tritt ein ganz neuer Gegensatz in den Vordergrund: der Gegensatz zwischen *extensiven* und *intensiven* Größen. Es sei hier eingeschaltet, daß die Mathematiker schon vor einigen Jahrzehnten zu der Einsicht gekommen sind, daß es unumgänglich ist, der gewöhnlichen Arithmetik oder Zahlenlehre eine neue Lehre überzuordnen, die *Mengenlehre;* mit ihr steht die Harburgersche Mathematik in nahem Zusammenhange, bildet doch aber in sich und ganz besonders in ihrer Anwendung auf die Musik ein neues und selbständiges Ganzes. Und damit sind wir vorbereitet, um dieser Anwendung auf die Musik näher zu treten.

4.

Die *Metalogik* ist eine Theorie nicht der feststehenden, unbeweglichen Begriffe, sondern eine solche der sich wandelnden Begriffe; und in der metalogischen Mathematik wird sie zu einer *Theorie der sich bewegenden Zahlen;* diese, nicht die gewöhnlichen Zahlen, liegen der Musik zu Grunde. Die Metalogik begrenzt den bisher ausschließlich betrachteten Bereich aller widerspruchsfreien Aussagen, Begriffe usw. als einen Spezialbereich innerhalb des weiteren Bereichs *widerspruchsvoller* Aussagen, Begriffe usw., gleichsam als eine Insel des Widerspruchsfreien innerhalb des Ozeans des Widerspruchsvollen. Um die Reichweite der Denkmethoden zu erweitern, grenzt sie um jene Insel herum neue Bereiche ab, in denen ein einziger Widerspruch zugelassen ist, dann weitere mit zwei solchen, und so fort. Dabei muß man sich den widerspruchsvollen Begriff als etwas sich Bewegendes vorstellen, das durch die verschiedenen Bereiche hindurchwächst; das ist möglich, weil das Denken selbst ein bewegliches Geschehen ist. Die Bewußtseinseinheit, die jeder Begriff darstellt, schwillt so gewissermaßen an und füllt sich mit dem Inhalt der jeweiligen Bereiche. Diese Inhalte sind dabei weder widerspruchsfrei noch widerspruchsvoll, sie existieren außerhalb jeder begrifflichen Ineinsfassung, sie sind einfach da! Der wandernde Denkakt bläht sich nun über diese inhaltlichen Denkdinge auf und gerät dabei durch die verschiedenen metalogischen Bereiche; und es ist die Aufgabe der Metalogik, das Verhalten des Denkakts beim Uebergange aus einem Bereiche in den folgenden zu untersuchen, also festzustellen, in wie veränderter Gestalt er sozusagen wieder auftaucht. Das klingt alles recht vage, nimmt aber durch die mathematische Formulierung feste Gestalt an. So wird z. B. bei gewissen mathematischen Operationen aus einem Zeitbegriff ein Raumbegriff, in anderen Fällen aber aus einem Zeit- oder Raumbegriff ein neuer, der sich auf musikalische Empfindungen bezieht und die hier seit Jahrtausenden bekannten Merkmale in überraschender Vollkommenheit aufweist.

Zunächst wird, um an längst Bekanntes anzuknüpfen, mit den Mitteln der gewöhnlichen Funktionstheorie, also noch außerhalb der metalogischen Methoden, das

musikalische Kontinuum und der darauf anwendbare Zahlbegriff untersucht. Von wenigen musikalischen Grundvorstellungen (Addierbarkeit der Intervalle und ihrer Oktavenwiederkehr) ausgehend, wird gezeigt, daß, im Gebiete der *reellen* Zahlen, den Intervallen deren Logarithmen entsprechen — der Ausdruck des Grundgesetzes der Musik, daß es sich hier um Verhältnisse, aber nicht um absolute Werte oder ihre Differenzen handelt; so ist die Oktave bekanntlich das Verhältnis 1 : 2, und es ist hier der log 2 zuzuordnen.Dies und alles, was daraus folgt, ist ja schon längst durch das Weber-Fechnersche psychophysische Grundgesetz, das die Beziehung zwischen Reiz und Empfindung behandelt, festgelegt. Indessen sind die musikalischen Intervalle und die entsprechenden Logarithmen im Kontinuum nicht gleichmäßig dicht verteilt, sie weisen vielmehr etwas auf, was man mit der Maserung eines Holzes vergleichen kann; und an der Uebereinstimmung dieser Maserung erkennt man, daß dem Oktavenintervall in der Tat der Wert log 2 zugeordnet werden muß.

Geht man nunmehr zur metalogischen Erweiterung der Musiktheorie über, so muß man den Zahlenbereich erweitern, indem man zu den reellen die *imaginären* Zahlen hinzufügt und aus beiden die *komplexen* Zahlen bildet (wie die reellen Zahlen auf der 1, so sind die imaginären auf der, in der Wirklichkeit nicht existierenden, aber darum nicht minder bedeutungsvollen $\sqrt{-1}$, die man mit i bezeichnet, aufgebaut, und aus den beiden Zahlen a und bi setzt sich dann die komplexe Zahl a + bi zusammen). Im Gebiete der komplexen Zahlen entsprechen nun den musikalischen Intervallen die Kreisbogenfunktionen, und insbesondere der Oktave das Kreisviertel; auch hier liegt eine ähnliche Maserung vor. Die reellen Zahlen entsprechen also der üblichen Darstellung der Tonverhältnisse, die komplexen dagegen der neuen, metalogischen Theorie. Man gelangt so zu einem graphisch-geometrischen Schema, wie es ungefähr dem Notenblatt entspricht: die Zeitwerte auf der reellen Achse, die Intervalle senkrecht dazu auf der imaginären Achse; letztere, entsprechend dem Weber-Fechnerschen Grundgesetz der experimentellen Psychologie, in logarithmischer Form und, mit der Periode des Kreisumfangs, sich in Oktavenstreifen wiederholend.

Zu demselben Ergebnis gelangt man nun durch die metalogische Methode des Verwandelns der Begriffe bzw. Vorstellungen. Man untersucht eine Zeitvorstellung beim Verschwinden aus dem Bereich, innerhalb dessen sie widerspruchsfrei ist und findet dann, daß sie in die Form eines komplexen Logarithmus übergeht, also die oben beschriebenen Eigenschaften hat. Daß es sich bei diesen Größen um die musikalischen Vorstellungen handelt, kann man übrigens auch rein erkenntnistheoretisch erschließen. Größen dieser Art haben, als rein imaginär, keinen reellen, d. h. keinen zeitlichen Anteil. Was aber einen Zeitmoment, er sei noch so klein, erfüllt, ist nach Kant u. a. Empfindung, also eine intensive Größe, im Gegensatz zur extensiven oder Raumgröße, die zu ihrer Durchlaufung, d. h. Apperzeption, Zeit braucht. Unter die Empfindungen gehören aber natürlich auch die Tonempfindungen; es ergibt sich also, daß das musikalische Kontinuum mit seinen geschilderten Eigentümlichkeiten als Sonderfall einer „Geometrie der Empfindungen" angesehen werden kann.

5.

Im weiteren Ausbau ergibt sich dann die *Harmonielehre*, die Lehre von der *Tonalität* und der *Rhythmik*. Alle wachsen im engsten Verbande miteinander auf, so daß man nicht eigentlich von einer Harmonielehre als der Lehre von den Akkorden reden kann, ohne daß die Akkordfolgen nicht zugleich harmonisch und rhythmisch bedingt auftreten — wieder ein Zeugnis dafür, daß es sich hier um eine Ganzheitstheorie handelt. Auf der anderen Seite ergibt sich eine ganze Mannigfaltigkeit von möglichen musikalischen Systemen, d. h. im gewöhnlichen Sprachgebrauch: von möglichen Tonalitäten. Bezieht man die metalogischen Ausdrücke auf ein bloßes Nacheinander in der Zeit (reelle Horizontalachse), so erhält man die Fundamentalbegriffe der Rhythmik: Zweier- und Dreier-Gruppen, fallende und steigende Betonung. Auf das Uebereinander, also auf die imaginäre Vertikalachse bezogen, gewinnt man die *Grundelemente einer rein homophonen Akkordlichkeit: Oktaven, Quinten und Quarten. Dieses tonale System entspricht dem frühen Mittelalter* (Hucbaldsches Organum), dem die Terzen noch als Dissonanzen galten. Vielleicht sind auch die Bestrebungen des *Quartenaufbaus von Akkorden in der sogenannten atonalen Musik* hierher zu rechnen. Als drittes Musiksystem ergibt sich dann das melodische System (etwa in der Diagonale, aber eindimensional aufzubauen). Diesem System entspricht *die einstimmige antike Musik, die ebenfalls nur Oktaven, Quinten und Quarten als Konsonanzen faßte, im übrigen aber einen großen Intervall-Reichtum hatte.* Auch bleibt zu untersuchen, inwiefern gewisse *lineare und heterophone Experimente der modernsten Musik* an dieses System anknüpfen. Ihre Verbindung zu gewissen einstimmigen, beinahe *exotischen* Melodielinien spricht eigentlich dafür.

Als viertes und wesentlichstes Musiksystem, das zugleich am reichsten gegliedert ist, stellt sich das *zweidimensionale System unserer polyphonen abendländischen Musik* dar. Aus der Zweidimensionalität heraus erübrigt sich auch die so oft diskutierte Frage, ob die Harmonie oder die Melodie (nicht historisch, sondern sachlich) das Primäre ist; ob die führende Stimme die anderen beeinflußt oder ob alle unabhängig ihren Weg gehen. Keine Richtung ist das Primäre, *das polyphone Musikdenken ist eben zweidimensional*, die Einzelstimmen laufen frei dahin, nicht bewußt durch einander beeinflußt; und trotzdem wachsen sie in einem harmonischen Verbande, in einer prästabilisierten Harmonie auf. Als Grundelemente treten hier zu den früheren noch die beiden natürlichen Terzen; aber nicht sie, sondern gleich die komplexen Dreiklänge sind die Träger des Systems. Besonders interessant aber ist, daß die metalogische Theorie noch ein weiteres Integral (im mathematischen Sinn) liefert, und zwar die rhythmisch gegliederten Kadenzen (die Dreiklangs-Folgen, Dominante-Tonika usw.); es sind also schon die einfachsten mehrstimmigen Sätze Grundelemente dieses polyphonen Tonalitäts-Systems. Vielleicht ist es nicht überflüssig, zu bemerken, daß *der sogenannte homophone akkordliche Satz* (seit Zarlino und Rameau) kein anders geartetes, anscheinend einstimmiges Musikprinzip darstellt, sondern nur als ein besonders einfach gelagerter Sonderfall, als *eine Art Abbreviatur des polyphonen Satzes* anzusehen ist.

Hiermit ergibt sich folgendes: Die verschiedenen Tonalitäten stehen völlig gleichberechtigt nebeneinander, ähnlich wie in der Geometrie die nichteuklidische neben

der euklidischen; es löst nicht die eine die andere ab oder überholt sie; sie laufen vielmehr alle als Konsequenzen aus dem Grundsatz „Das Ganze vor dem Teil", und sie unterscheiden sich nur durch die Dimension, auf die man den Grundsatz bezieht. Als unmittelbare Folgen dieses Grundsatzes ergeben sich alle jene scheinbar physikalisch oder physiologisch gegebenen Dinge, wie Dreiklänge, Tonika-Dominant-Funktionen, Tonleitern, Intervallschritte; sie sind nicht eigentliches „Baumaterial" des Komponisten, sondern bereits Auswirkungen des organischen Prinzips, sie sind bereits im vollen Wortsinne Kompositionen und werden bei der Schaffung jedes Musikstückes wieder neu ergänzt.

6.

Schon aus diesen Andeutungen wird man ersehen, daß die neue Theorie zwei Eigenschaften miteinander vereinigt, die scheinbar im schärfsten Gegensatze zueinander stehen: sie ist zugleich *mystisch* und *exakt*. Man wird sich hiermit eher abfinden, wenn man bedenkt, daß das System der Zahlen zu den größten Mysterien gehört und doch bis ins einzelne exakt ausgearbeitet werden kann; für die auch ihrerseits in den höchsten Regionen der Mystik schwebende Tonkunst ist erst durch Harburger der Nachweis ihrer exakten Fundierbarkeit beigebracht worden. Und dieser Nachweis konnte nur von einem zugleich exakten und mystischen Denker geführt werden.

Um ihn als solchen kennen zu lernen, lese man das Schlußkapitel seiner Metalogik mit dem Titel: „Die Tonkunst Gottes". Da heißt es: „*Tonleitern, Dreiklänge, Kadenzen und Rhythmen sind die ersten Gebilde, die der musikalische Geist erschafft, und nur Verblendung kann diese Uroffenbarungen des Geistes für überlebte und verbrauchte Formeln einer unvollkommenen Entwickelung ansehen, kann sie als bloße Gewohnheiten unserer geschmeichelten Sinne verachten. Die dies meinen, vergessen eines: es ist der Geist, der tönt, und es ist die Harmonie der Sphären, die in diesen tongewordenen Zahlen erklingt.*" Und dann zum Schluß: „Es ist Gott, der denkt und tönt, und es gibt nur dies eine Denken; und was wir sind und wahrnehmen und fühlen und empfinden, ist (transzendental) nur dieses göttliche Denken (das „Wort" der Bibel, das Brahma, das Tao, das Sigurd der verschiedenen Religionen); und unser Leben und Schaffen ist nichts als ein Erlebtwerden durch jenen geheimnisvollen Akt, in dem Gott sich selbst anschaut und beschließt."

In diesem Sinne und mit dieser Auffassung ist Harburger trotz der Kluft der Zeiten und der Ausgangspunkte in überraschender Kongenialität der Nachfolger eines ganz Großen, der vor drei Jahrhunderten in gleicher Weise exaktes Denken mit mystischer Erfüllung verband: des Astronomen *Johannes Kepler*, dessen Planetengesetze ein Triumph exakten Denkens sind, und der andererseits in seinem Werke „Kosmische Harmonie" die mystische Einheit der Geometrie, der Kristallbildung und der Musik zur höchsten Harmonie geführt hat. Und es besagt alles, daß es gerade Harburger gewesen ist, der dieses lange Zeit fast verschollene Werk durch Neuherausgabe (Leipzig, Inselverlag, 1925, in der Sammlung: „Der Dom, Bücher deutscher Mystik") und eine tiefgründige Einleitung aus eigener Feder zu neuem Leben erweckt hat. Daß er dabei maßvoll und kritisch verfahren ist, beweist der



Bernhard Pankok
Selbstbildnis



Phot. W. Balluff, Stgt.

Hermann Reutter

Umstand, daß er eine wohlerwogene Auswahl getroffen hat, ohne daß dadurch irgend etwas an der Geschlossenheit des Ganzen verloren ginge. Insbesondere sei auf das fünfte Buch hingewiesen, und hier wieder auf das 5. Kapitel: In den Proportionsverhältnissen der Planetenbewegungen sind die Stufen des Notensystems bzw. die Töne der musikalischen Tonleiter und die Tongeschlechter Dur und Moll ausgedrückt; des 7. Kapitels: Die Gesamtharmonien der Planeten sind gleichsam als vierfacher Kontrapunkt gegeben; und des 8. Kapitels: Was in den Sphärenharmonien die Stelle des Diskants, Alts, Tenors, Basses einnimmt." Indessen dürfen diese Kapitel denn doch nicht aus dem Zusammenhange des Ganzen herausgerissen werden.

7.

Und nun, zum Schlusse, verweisen wir auf das eingangs zu dritt genannte Volksbuch. Es darf um so wärmer der Beachtung der *jungen Generation*, seien es Musiker oder Musikfreunde, empfohlen werden, als es sich bewußtermaßen aller ästhetischen Werturteile enthält. Das soll nicht etwa heißen, daß nicht zwischen Wert und Unwert unterschieden wird; nein, es wird sogar zuweilen recht scharf vorgegangen (nicht aus Gehässigkeit, sondern aus dem rein sachlichen Wunsche heraus, das Wertvolle um so stärker herauszuheben). Aber entscheidend ist dabei lediglich, ob das in Rede stehende musikalisch „etwas ist", ob es „ein Gesicht hat". Mit welchen Mitteln das erreicht wird, das wird natürlich analysiert und klassifiziert, aber es wird daraus in keiner Weise eine Bejahung oder Verwerfung abgeleitet. Ob sich einer der exponiertesten Neu-Tonalismen bedient oder ob er, bewußt oder unbewußt, historisiert, archaisiert, volkstümlich schreibt usw., das sagt über den Betreffenden noch nicht das geringste aus; entscheidend ist nur, ob das Ergebnis „Gesicht" hat.

Im übrigen ist es unmöglich, aus dem Buche einzelnes herauszugreifen; dazu entwickelt es sich zu organisch, das eine aus dem anderen; und jede der zahlreichen Fragen, die uns beim Hören von Musik oder beim Nachdenken über sie beschäftigen, wird in so klarer und fesselnder Weise erörtert, daß wir einen entscheidenden Gewinn auch da haben, wo wir mit dem Ergebnis vielleicht nicht restlos einverstanden sind. Aber in den meisten Fällen ist man einverstanden und so angeregt, daß man Lust hätte, die gesponnen Fäden fortzuspinnen.

Schließlich sei bemerkt, daß sich Harburger seit einigen Jahren auch durch kritische Beleuchtung der verschiedensten Einzelfragen betätigt, immer aber im Sinne einer Eingliederung derselben in das große Grundproblem der Musik und ihrer geistigen Zusammenhänge. So in den beiden Artikeln „*Die Vierteltonfrage*" (Hábas neue Harmonielehre) und „*Hans Schümanns neue Musiktheorie*" (Münch. N. N. 1921, 1927); ein Aufsatz über *Keplers mystische Sendung* (Inselschiff 1925), ein besonders geistreicher und weit ausholender Aufsatz über „*Reger und das irrationale Weltbild*" (Mitteilungen der Reger-Gesellschaft 1927) und schließlich ein Aufsatz über „*Musik, Tanz und Vitalität*" im ersten Hefte dieser Zeitschrift.

Ist unsere Musik veraltet?

Von Prof. Dr. Georg Anschütz, Hamburg

Wir geben zum Theremin-Problem zunächst dem Hamburger Tonpsychologen das Wort. — Die Schriftl.

Prof. *Theremin* führte am 25. Oktober in der *Hamburger* Musikhalle seine „*Aetherwellen-Musik*" in gefülltem Hause vor. „Ausverkauft" war es nicht, denn man sah zahlreiche bekannte Persönlichkeiten aus den Kreisen der Musik, der Behörden und Kritiker als geladene Gäste. Der äußere Erfolg war, was bei einer solchen „Sensation" nicht anders zu erwarten stand, außerordentlich, sodaß eine Wiederholung in Aussicht genommen wurde. — *Theremin* will, ebenso wie bei seinem Auftreten in Frankfurt, keine künstlerische Musik vorführen. Er will nur seine wissenschaftliche Erfindung zeigen und dartun, welche großen Perspektiven sich aus ihr für die praktische Musikausübung ergeben. *Theremin* selbst, der als Persönlichkeit durchaus sympathisch wirkt, nahm allerdings keine Veranlassung, seinen ebenfalls von Frankfurt her bekannten Konkurrenten *Jörg Mager* zu erwähnen, wie man auch in dem von seinem Assistenten verlesenen Vortrag über andere verwandte Ideen *Hábás, Busonis, Dr. Cahills* und *de Forests* nichts hörte. Man wird sich damit abfinden, daß nicht nur ausübende Künstler, sondern selbst manche wissenschaftliche Entdecker über den Werdegang ihrer Ideen höchstens rein Persönliches sagen. Jedenfalls bietet Theremin dem uneingeweihten Laien etwas Besonderes. *Die Handhabung seines Instrumentes erweckt den Eindruck, als wenn der künstlerisch schaffenden oder erlebenden Persönlichkeit weitgehende Freiheiten und Bewegungsmöglichkeiten gegeben werden und eine vollkommene Umgestaltung der praktischen Musikausübung unausbleiblich ist.*

Das Wesentliche dieser und ähnlicher Versuche, auf elektrischem Wege Töne und Musik zu erzeugen, kann man in zwei grundsätzliche Punkte zusammenfassen. Der eine ist technischer und äußerlicher Natur. Man muß sich angesichts dieser Neuerungen fragen: *Wird eines Tages das Orchester mit allen seinen Instrumenten verschwinden* und wird an seine Stelle ein einziger Apparat oder eine einheitliche Gruppe von solchen treten, mit denen sich einfacher und mit größerer Aussicht auf musikalische Klangwirkungen die Wiedergabe von Kompositionen bewerkstelligen läßt? Oder, etwas bescheidener gefaßt: *Wird man in Kürze dahin kommen, die elektrische Tonerzeugung als eines von vielen Mitteln dem Instrumentarium der Musik einzuverleiben?* — Ueber dieses Problem ist schon in der Tagespresse wie in Fachzeitschriften viel geschrieben worden. Es ist nicht abzuleugnen, daß sich in der Tat außerordentliche Perspektiven auftun. Wie weit bestimmte Hoffnungen berechtigt sind, wird die Zukunft lehren. Bedeutende Vorteile liegen außer in der Einfachheit in der beliebigen Variation der Tonhöhe, sei es im Portamento, sei es in der Aufteilung in kleine und kleinste Intervalle; ferner in der Möglichkeit beträchtlicher Intensitätsschwankungen, der Klangfarbengebung und des Vibrato. Vorläufige Nachteile liegen in technischen Mängeln des im Konzertsaal verwendeten Lautsprechers, der längst nicht überall ein ungetrübtes Tonmaterial zu bieten vermag; ferner in der großen Schwierigkeit, beim Vortrag von Stücken unseres tem-

perierten Tonsystems die erforderlichen Intervalle genau zu treffen und mehr oder minder auffällige Unreinheiten und Detonierungen, wie sie bei *Theremin* vorkommen, zu vermeiden. *Nach dieser Richtung hätte allerdings die Magersche Erfindung gewisse unverkennbare Vorteile.* — Weit wichtiger als alle diese relativ äußerlichen Dinge ist ein anderes Problem, das sich hinter den bisherigen Diskussionen verbirgt und nur hier und da etwas scheu an die Oberfläche gelangt. Man hat zwar wiederholt die Frage gestreift, ob die Apparate zur Erzeugung von Musik mit Hilfe elektrischer Wellen die geeignete Handhabe bilden, um aus dem engen Rahmen unseres temperierten abendländischen Musiksystems herauszukommen. Es ist sogar fast zu einer Mode geworden, die Sprengung dieses Systems als ein Ideal zu betrachten. Man hat sich aber bisher wenig Rechenschaft darüber gegeben, was in Wirklichkeit das Aufgeben jener alten Basis bedeutet. Ja, man ist sich nicht einmal klar darüber, wie es eigentlich um den Wunsch nach etwas Neuem in der Musik bestellt ist. Ohne eine Erörterung dieser Punkte wird sich auch kein Urteil darüber gewinnen lassen, wie es mit der tatsächlichen Bedeutung jener Erfindungen steht.

Es ist ein typisches Merkmal unserer Tage, daß weder auf weltanschaulichem, noch aber auf künstlerisch-ästhetischem Gebiete eine einheitliche Richtung erkennbar ist. Wie sich in unseren philosophischen Grundüberzeugungen *Rationalismus* und *Irrationalismus* gegenüberstehen, wie andererseits das Verhältnis zur Religion eine zuvor nie beobachtete Spaltung und Zerklüftung bis zu den schärfsten Gegensätzen erkennen läßt, so sind wir auch *von einem einheitlichen Kunstideal mehr denn je entfernt.* Das 19. Jahrhundert hatte mit seinem romantischen Geiste alle Gebiete des Denkens und Schaffens erfaßt und durchdrungen. In der Kunst bedeutete die Romantik das Streben nach Ausdruck und nach der Schaffung von äußeren Formen, die dem wiederzugebenden Erlebnisinhalt möglichst angepaßt sein sollten. In der Frühromantik überwog das Auszudrückende die äußere Form. In der weiteren Entwicklung gewinnt jedoch das äußere Gewand immer mehr an Bedeutung. Das Orchester wird erweitert, der innere Aufbau immer komplizierter und erreicht in den sechziger Jahren (Wagners „Tristan") einen Höhepunkt in bezug auf die Ausdrucksform. Das von *Werckmeister* und *Neidhardt* wesentlich theoretisch, von *J. S. Bach* zum ersten Male praktisch durchgearbeitete System der Temperatur, d. h. des in sich rückläufigen Kreises, bekommt seinen wirklichen Ausbau. Der Kreis des Systems ist damit geschlossen, und alle harmonische Bewegung sowie in Verbindung damit jede musikalische Ausdrucksform kann sich von da ab nur auf die tonalen Beziehungen beschränken, die innerhalb jenes Kreises möglich sind. *Richard Wagner* ist der große Meister, bei dem wir das in der Hochromantik ausgebildete Kräftespiel im Vorwärts und Rückwärts der harmonischen Bewegung wohl am reinsten und bis in die feinsten Einzelheiten hinein studieren können. Seit Wagner setzt daher begreiflicherweise die eigentliche Diffusion ein. Wir erleben es, daß auf der einen Seite die Formen im alten Sinne immer mehr an Ausdehnung gewinnen, was uns *Max Reger* in seinem grotesken und burlesken Spiel der Harmonien, *Richard Strauß* in der Ueberfülle der äußeren Hilfsmittel deutlich erkennen lassen. Dadurch entsteht eine gewisse Inkongruenz. Was die Frühromantik am Erlebnis zu viel und an der Form zu wenig besaß, das hat sich jetzt in sein Gegenteil verwandelt. Hinter

jeder *Reger*schen Modulation oder hinter jedem *Strauß*schen Instrumentalaufwand ein kongruentes Erlebnis suchen zu wollen, ist widersinnig. Auf der anderen Seite wird instinktiv dieses Mißverhältnis von schaffenden Künstlern erkannt. *Debussy* und der musikalische *Impressionismus* suchen ein Neues analog der Malerei in der Auflösung fester Formen. Neben die Ecken althergebrachter fester Harmoniegestalten setzen sie die Ränder verwischende Töne und verlangen vom Hörenden ein passives, stimmungschwelgendes Sichhingeben an das rein Klangliche. Sie beginnen das Kräftespiel der Harmonien zu negieren, und sie legen damit den Grund zur Flucht aus dem in sich geschlossenen System des Quintenzirkels. Der Grundtendenz nach verwandt ist die *exotisierende*, Ganzton- oder chromatische Folgen sowie die alte Pentatonik oder mittelalterliche Linien verwendende Stilrichtung. Grundsätzlich nicht anders und nur in der Eckigkeit der Formen abweichend verhält sich der musikalische *Expressionismus* und alles das, was man heute mit dem nicht sehr glücklichen, aber nun einmal eingebürgerten Ausdruck des „*Atonalen*" bezeichnet. *Wir wissen, daß diese stilistische Vielseitigkeit und Zerfahrenheit im Musikschaffen der Gegenwart auf weltanschaulichem Gebiet seine Parallele hat. Aber wir sind uns noch nicht genügend klar darüber, daß Beides mit Notwendigkeit aus der Entwicklung der romantischen Epoche folgte.* — Was negieren wir eigentlich, wenn wir das *temperierte System* abstreifen wollen? Ist es so, als suchten wir nach einem neuen Gewande, das wir alte Menschen anlegen wollen? Oder ist es so, daß wir damit eine Umwandlung unserer selbst von Grund aus anstreben? Das läßt sich nur beantworten, wenn man den Sinn und den Werdegang der Temperatur versteht.

Genau so, wie die künstlerischen Stilrichtungen in der Gegenwart und besonders die in der Musik einen Niederschlag unserer weltanschaulichen Strömungen bedeuten, so ist auch die *Temperatur* das Produkt einer besonderen Geistesverfassung. Sämtliche Musikkulturen primitiver Völker kennen im wesentlichen nur Linie, Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe. Die Harmonie in unserem Sinne ist ihnen bis auf geringfügige Ansätze fremd. Selbst das griechische Tonsystem und unser frühes Mittelalter haben vorwiegend einen ähnlichen Charakter. Man muß sich vergegenwärtigen, wie schwer es der Quinte als der ersten neuartigen Begleitstimme im gotischen Zeitalter war, sich langsam durchzusetzen, und wie die den Renaissancegeist andeutende Terz zu ringen hatte, ehe sie sich wirklich einbürgerte. Das ist ein Analogon zu der gleichzeitigen langsamen Ueberwindung starrer Weltanschauungsformen und zu dem Durchdringen moderner philosophischer Einstellung. Der Aufbau eines harmonischen Systems in der Musik auf dem Quintenprinzip brachte dann die bekannte Schwierigkeit, daß der Kreis nach oben und unten sich zu schließen suchte, aber noch zu *Schlicks* Zeiten bei As den „Orgelwolf" ergab. Erst *J. S. Bach* brachte uns die vollendete künstlerische Abrundung im „Wohltemperierten Klavier" vor 200 Jahren. Das hier zum ersten Male praktisch durchgearbeitete temperierte System bedeutete den Schlußstein zu einer Entwicklung, die mit der Quinte als Begleitstimme eingesetzt hatte. Aber *Bach* eilte mit seinem Genius der Zeit voraus. Alle seine Nachfolger bis auf die Hochromantik verwendeten als Material nur jeweils bestimmte Bezirke des ganzen Tonartensystems. Bei *Mozart* ist C dur die überragende Basis, und nach oben wagt er sich

kaum über A dur, nach unten kaum über Es dur hinaus. Mit dem Einsetzen der Romantik erfolgt eine stärkere Verwendung auch der ferner liegenden Tonarten Fis-, Des- und As dur, das bei *Chopin*, z. T. auch schon bei *Schubert* eine bevorzugte Rolle spielt und schließlich bei *R. Wagner* im „Parsifal" zum dominierenden Element erhoben wird. So begegnen sich die aufwärts- und abwärtsstrebenden Kräfte des harmonischen Systems immer mehr. Bis auf *Wagner* sind sie deutlich. Dann beginnen sie sich zu vermischen und lassen noch innerhalb der alten theoretischen Basis das Streben nach Aufhebung durch sich selbst erkennen, womit sie den Anfang zur „Uebertonalität" und „Atonalität" bilden. — Parallel mit der Ausbildung der Temperatur und der in ihr liegenden systematischen Abrundung und Geschlossenheit entwickelten sich von *Leibniz* bis zu *Kant* und seinen Nachfolgern gedankliche Formen, die im Grunde den gleichen Charakter tragen. Das das Metaphysische, Mystische und Irrationale irgendwie in den Mittelpunkt Stellende der Naturvölker, des Griechentums und auch noch des Mittelalters tritt immer mehr zurück und weicht einem Rationalismus und Kritizismus. Das Denken konzentriert sich auf die feste Form des logischen Urteils. Es setzt sich in mehr oder minder bewußten Gegensatz zu den unbestimmteren ursprünglichen und älteren Formen einer gefühlsmäßigen und intuitiven Betätigung. Genau wie mit *Bach* ist auch mit *Kant* das von ihnen Geschaffene nicht abgeschlossen. In beiden Fällen bedarf es eines Zeitraumes von rund 150 Jahren, um die Gedanken grundsätzlich in der gleichen Richtung auszubauen und zu vollenden. Die ersten Ansätze zu dem Bestreben, aus der vorliegenden festen Form herauszukommen, finden wir philosophisch bei *Schopenhauer* und seinem „Unbewußten", musikalisch in *Wagners* „Tristan" und der „Unendlichen Melodie".

Wenn wir also heute, was immer von neuem geäußert wird, den geschlossenen Ring des temperierten Systems sprengen wollen oder sollen, so bedeutet das den Bruch mit einer geistigen Einstellung, die mit dem Ausgang des Mittelalters beginnt und bis in unsere Tage reicht. *Mit einer fast an Gewißheit grenzenden Wahrscheinlichkeit dürfen wir annehmen, daß das, was in Jahrhunderten mühsamer Zusammenarbeit der abendländischen Kulturen geschaffen wurde, nicht durch eine einzelne Idee, eine Erfindung oder einen Wunsch hinweggefegt wird.* Ebensowenig dürfen wir glauben, daß eine technische Konstruktion oder auch eine ganze Reihe von solchen imstande ist, das Denken und Fühlen der Menschheit zu revolutionieren. Noch immer war es so, daß der Mensch das Primäre, sein Machwerk das Sekundäre bedeutete. Soll also das temperierte System und soll mit ihm eine ganz weltanschauliche Einstellung dahinsinken, so muß sich der ganze Mensch von innen heraus wandeln. Er muß die systematische Geschlossenheit des Denkens, Anschauens und Fühlens abstreifen und entweder zu neuen „Systemen" oder zu einer Serie von solchen gelangen. Oder er muß alles Systematische überhaupt abstreifen und im Unsystematischen sein Heil suchen. In der Philosophie bedeutet das stärkere Hervorkehrung der Intuition, des Unmittelbaren und Gefühlsmäßigen; in der gesamten Kultur ist es Abwendung vom Gegenständlichen und Materiellen; in der Musik Formung des Materials ohne feste Gebundenheit, sei es an Instrumente, sei es an Theorie, sei es an technische Ausführung. — Dies ist es, was *Theremins*

Erfindung bedeuten *kann*, aber vorläufig nicht *muß*. Vielleicht ist sie nur Repräsentant einer Bewegung, die in den Massen schlummert und ihre Vorläufer in den mystischen Strömungen hat, die wir seit rund 20—30 Jahren bei uns kennen. — Es ist typisch, daß gerade aus Rußland, dem Lande des Mystischen, des Instinktiven, des Irrationalen eine Erfindung kommt, die technisch gar nicht erst mit festen Intervallen arbeitet, während der Deutsche *Mager* noch an Skalenteilung festhält und darin die Möglichkeit neuer Systembildungen andeutet.

Beitrag zur Lebensgeschichte Anton Bruckners

Von August Hofmann, Partenkirchen

Es ist bekannt, daß Anton Bruckner, der große österreichische Sinfoniker, einst auch einmal das Passionsspiel in Oberammergau besucht hat. Es war im Sommer 1880. Die Episode ist für seine Lebensgeschichte besonders durch eine Heiratsangelegenheit des Meisters interessant geworden, die sich dort in einer echt Brucknerschen Weise überraschend entwickelte. Im Passionsspiel verliebte sich der bereits 56 Jahre alte Junggeselle in eine der auftretenden Töchter Jerusalems. Er suchte und gewann auch ihre Bekanntschaft und hielt dann die Beziehung zu der aus Oberammergau gebürtigen, erst 17jährigen Marie Bartl mit ernsthaften Heiratsabsichten bis in den Sommer 1881 hinein aufrecht.

Einzelheiten darüber entnimmt man der Biographie: „Anton Bruckner“ von Max Auer (Amalthea-Verlag, Zürich, 1922). Die dort gegebene Darstellung soll hier noch etwas ergänzt werden.

Wie Auer berichtet, schenkte Bruckner seiner jungen Freundin seine Photographie mit einer Widmung. Die jetzt schon etwas vergilbte Aufnahme stammt aus dem „Photographischen Atelier von W. Jerie, Marienbad, Atelier: am Kreuzberg nächst dem alten Badehause“. Sie trägt auf der Rückseite eine Widmung in Bruckners feiner zügiger Handschrift. Der genaue Wortlaut ist folgender:

A Bruckner
Wien 7. Okt. 1880.
Der allerliebsten
Freundinn: „Frl. Marie
Bartl“.

Das „Frl.“ ist, wie man leicht und lächelnd feststellt, von Bruckner offenbar erst vergessen und dann nachträglich noch sorgfältig eingefügt worden.

Die Photographie selbst, Brustbild, zeigt den bekannten Charakterkopf des Meisters in einem noch sehr kräftigen Alter. Aus welchem Jahre sie stammt, ist der Aufnahme nicht zu entnehmen. Vergleicht man sie aber mit der Photographie in Auers Biographie (S. 156), die aus der früheren Zeit „um 1875“ sein soll und den Meister bedeutend älter zeigt, so kann man den Verdacht fast nicht von der Hand weisen, daß sich der sonst so gewissenhafte Meister durch eine um vieles jugendlichere Photographie bei seiner jungen Freundin in bessere Chancen setzen wollte. Es sei

denn, daß sich Auer bei der obigen Zeitangabe um etwa 10 Jahre geirrt habe. Wahrscheinlicher ist es, daß Auer recht hat und die der Bartl geschenkte Aufnahme tatsächlich schon aus dem Jahre 1873 stammt, in welchem Jahre sich Bruckner bekanntlich in Marienbad aufgehalten hat.

In dem Werke Auers ist vergessen worden eines anderen, sehr interessanten Geschenkes Erwähnung zu tun, das Bruckner seiner Freundin verehrte. Es handelt sich um ein Gebetbuch. Man erinnert sich dabei einer Bemerkung aus Ernst Decseys „Bruckner, Versuch eines Lebens": „Einer jungen Linzerin, die ihm gefällt, schickt er als Zeichen seiner Verehrung ein Gebetbuch. Sie warf es über die Stiege." Den gleichen Vorwurf kann man der Bartl, welche wie gesagt von dem frommen Meister, zu dessen täglichen Exerzitien der Rosenkranz gehörte, ebenfalls mit einem Gebetbuche bedacht worden ist, nun glücklicherweise nicht machen; sie bewahrt noch heute sorgfältigst diese schöne Bruckner-Reliquie. Es ist kein weltberühmtes geistliches Werk, das ihr Bruckner schenkte, kein Thomas a Kempis. Bruckner hat ein „einfältigeres" Gebetbuch für die Freundin gewählt. „Der betende Heiland" ist „Ein Gebetbuch für alle Stände. Von Ludwig Donin. Mit Genehmigung des f. e. Ordinariates von Wien. Neunte und vermehrte Auflage. Wien 1868. Verlag von Jg. Lienhart, Stadt, Schottengasse Nr. 2." Obwohl das Buch leider mit keiner Widmung versehen ist, steht dennoch die Herkunft aus Bruckners Händen außer Zweifel.

„Der betende Heiland" enthält auf 384 Seiten nicht nur die gottesdienstlichen Gebete sowie Gebete für alle Lebensangelegenheiten vom Aufwachen bis zum Schlafengehen, von der Geburt bis zum Tode, Gebete vor und nach dem Lernen, um eine schöne Witterung, beim Gewitter usw., die Texte der Kirchenlieder, sondern auch noch einen ziemlich ausführlichen „Kurzen Unterricht in der christkatholischen Lehre" in Frage und Antwort. Vier beigegebene Stiche sind dem Gebetbuche ein wirklicher Schmuck. Ein Edelweiß, das im Beichtspiegel liegt, soll von Bruckners Hand stammen.

Die schöne Ausstattung ist auch gediegen. Der Einband aus gepreßtem Leder trägt auf der Vorderseite ein Oval, das aus vier halben Bögen kreuzförmig zusammengesetzt ist. Es ist in Messing gefaßt und mit rotem Samt unterlegt, darauf sich das Erlöserkreuz, aus Bein geschnitzt, befindet. Das Buch hat Goldschnitt und wird durch eine zierliche Messingschließe geschlossen. Das ganze Buch ist ein sehr überzeugendes Dokument für Bruckners katholische Gläubigkeit.

Noch einige Bemerkungen zum Briefwechsel Bruckner-Bartl, der sehr lebhaft war. Leider sind die Briefe des Meisters, die 1907 noch vorhanden waren, inzwischen dem Feuer zum Opfer gefallen, angeblich bei Brand. Dagegen hat man noch die Antwortbriefe der Bartl, die im Nachlasse Bruckners vorgefunden wurden. Ueber diese Bartl-Briefe darf man eine besondere Bemerkung nicht verschweigen, die ein etwas merkwürdiges Licht auf die ganze „Liebesangelegenheit" wirft. Sie sind nämlich gar nicht von der jungen Bartl geschrieben; vielmehr haben sie zur Verfasserin deren Mutter, die sich in der besten Absicht für ihre Tochter bemühte, die Heirat zustande zu bringen. Die Tochter nahm jeweils nur immer Kenntnis von den Schreiben der Mutter.

Nach Erzählungen der Bartl soll Bruckner in seinen Liebesbriefen ziemlich ausführlich und langatmig gewesen sein. In der Anrede, die allein schon vielfach eine ganze Seite beanspruchte, habe er sich überschwänglich mit vielen feinen und hohen Kosenamen kaum genug tun können. Er legte seinen Briefen gerne Wiener Ansichten bei (z. B. des Ringtheaters), anscheinend um damit der künftigen Frau die neue Heimat näher zu bringen. Ausführlich scheint Bruckner über seinen Gesundheitszustand berichtet zu haben, so insbesondere über ein Fußleiden und dessen Heilung. Dagegen hat er sich, wie es scheint, über Musik, eigene und andere, nicht einmal besonders ausgelassen. Man könnte wohl an Hand der Bartl-Briefe jetzt noch manche Kleinigkeit aus der Erinnerung der nun gealterten Bartl zutage fördern. Im ganzen dürfte ein solches Unternehmen sich jedoch wenig lohnen. Es gibt eben keinen Ersatz für die verlorengegangenen Bruckner-Briefe mehr.

Der Hauptgrund, weshalb die Ehe nicht zustande kam, dürfte denn doch in dem zu großen Altersunterschiede liegen. Die 17-Jährige konnte sich nicht entschließen, einen um 40 Jahre älteren Mann zu nehmen und so ließ sie schließlich den „platteten Organisten" sein (Bruckner trug das Haar ganz kurz, während die Oberammergauer Passionsspieler bekanntlich mit langen Apostelmähnen herumlaufen). Aber selbst der begeistertste Brucknerianer kann ihr das nicht verübeln. Der sonderbare Kauz war schließlich doch Bruckner. Großes Genie hindert nicht Unvermögen in verhältnismäßig einfachen Lebensdingen.

Bernhard Pankok als Bühnenmaler

In einem Kunstwerk muß das Stoffliche vom Seelischen rhythmisch durchklungen sein. Farben und Linien ordnen sich nicht nach Vorbildern, sie kommen dem Künstler, so gut wie seine seelischen Eigenschaften, von innen heraus. Wenn vor dem Krieg unsere ganze Kultur trotz ihres scheinbaren Aufstiegs in verhängnisvoller Weise unter den Einfluß materieller Strömungen geriet, so gehörte gerade der Direktor der württ. Kunstgewerbeschule, Professor *Bernhard Pankok*, zu den Führern der Kunstbewegung, die das Dasein aus der Vorherrschaft des Verstandesmäßigen und der materiellen Erwägungen herauszuheben versucht haben. Neue künstlerische Begabung zeigte sich frühzeitig und hat sich sowohl auf dem Gebiet der angewandten wie der bildenden Kunst fest aus sich selbst heraus zur Meisterschaft entwickelt. Siebzehnjährig hat er die Düsseldorfer und später die Berliner Akademie bezogen, um dann nach München zu übersiedeln. Er war schon als tüchtiger Maler und Graphiker anerkannt, als er in den Kreis der jungen Künstler trat, die sich um die von Krüger gegründeten Vereinigten Werkstätten zusammenfanden. 1898 erzielten seine auf der Ausstellung in Dresden und München gezeigten Arbeiten allgemeine Beachtung. Großen Erfolg brachte ihm dann die Pariser Ausstellung von 1900. Bernhard Pankok weiß, daß das Streben das Leben der Kunst bedeutet und daß das Verharren in dem auch noch so mühsam Erreichten für die künstlerische Arbeit Stillstand ist. Sein Drang für Betätigung setzt sich immer neue Aufgaben. Wenn Pankok auch ein Sohn seiner Zeit ist, so hat er doch nichts unmittelbar von einem anderen Künstler übernommen. Seine Kunst ist in der Einsamkeit gewachsen und stark geworden. Pankoks künstlerische Besonderheiten entspringen einem zwingenden inneren Drang nach Ausdruck, ebenso seine Technik, seine Stoffwahl und sein formaler Stil. Der Künstler hat der Tradition, die nun einmal in ihm lebt, nur soviel Recht eingeräumt, als er auf Grund seiner Veranlagung mußte. Von neuen Geisteselementen hat er in sein Schaffen soviel aufgenommen, als ihm faßbar war. Denn die Kunst lebt immer von der Kraft, die die Gegenwart ihr zuführt. So sind seine Werke Ausdruck einer lebhaften Geistigkeit und einer großen sinnlichen Empfänglichkeit.

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

einfache Aufgaben stellt. Unter diesem Gesichtswinkel erscheint uns die Orgelmusik des 19. Jahrhunderts *nicht* als eine Epoche des Verfalls, vor allem dann, wenn man die Eigenart des Kompositionsproblems in den Einzelheiten durchdenkt. Ferner ist zu beachten, daß keine einzige, wirklich überragende Persönlichkeit sich diesen Problemen ganz geopfert hat. Bekanntlich bringt man alle irgendwie erwähnenswerten Orgelkompositionen der Zeit in ein Abhängigkeitsverhältnis von Mendelssohn oder Schumann. *Aber weder für die Orgelkompositionen Schumanns noch für die Mendelssohns selbst liegen einwandfreie historisch-stilkritische Untersuchungen vor.* Daß Merkel in seinen Orgelwerken von Mendelssohn und Schumann ausgeht, dafür sprechen gute Gründe. Er übernimmt die bei Mendelssohn und Schumann bereits gefestigte Form des orgelpolyphonen Ausdrucks, dem unsere Zeit so ablehnend gegenübersteht. Auch in der prinzipiellen Stellungnahme zum Sonatenproblem stimmt er mit Mendelssohn überein. *Die Schematisierung eines bestimmten Sonatentyps soll vermieden werden unter Ausnützung und Verbindung der polyphonen und klassischen Formen, die in der Romantik ausgebildeten Kleinformen werden in den Satzzyklus eingebaut.* Es ergibt sich eine überraschende Mannigfaltigkeit von Formbildern, die allerdings nur bei vorurteilsloser Betrachtung zu erkennen ist. Schon in den ersten Sonaten Merkels ist seine Absicht unzweifelhaft, die Sonate Mendelssohn gegenüber von innen heraus in monumentalem Sinn zu erweitern. Er verzichtet aber dabei auf die aus der Opern- und Chormusik einstrahlenden Steigerungsmittel. Die vornehme Haltung seiner Orgelmusik, die vor allem im Bilde der (Merkel) zeitgenössischen Orgelliteratur besonders eindringlich wirkt, folgt nicht zum mindesten aus der Art, wie er die neuen, fortschrittlichen Ausdrucksmittel seiner Zeit in sich verarbeitet. Das Entscheidende ist wohl, daß er sie verarbeitet und nicht hart nebeneinandersetzt, dadurch erhält seine Orgelmusik selbst im Zeitbilde ihren konservativen Zug. Auf der anderen Seite entschädigt dafür die überlegene, schlichte Sachlichkeit, die Wahrheit und Ehrlichkeit des künstlerischen Ausdrucks.

Für die künstlerische Gesinnung Gustav Adolf Merkels ist das Motto bezeichnend, das er seinem preisgekrönten Opus 30 voraussetzt:

„Kannst Du nicht allen gefallen durch Deine Tat und Dein Kunstwerk,
Mach' es wenigen recht, Vielen gefallen ist schlimm."

Emanuel Gatscher, München.

Musikalische Arabesken

II. Eine vergessene russische Komponistenfamilie

Zwei Brüder — Alexei (1769—1827) und Szergei (1770—1820) *Titow* — und der Sohn des erstgenannten — Nikolai (1800—1875) — sollen heute dank einem zufälligen Jubiläumsdatum für ein paar Augenblicke der Vergessenheit entrissen werden, die sie, streng genommen, nicht in dem Maße verdient haben, wie es ihnen zuteil geworden ist. Seit fast siebzig Jahren wird sich kaum ein Erdenflecken auf der weiten russischen Ebene finden, wo die Erzeugnisse ihrer Muse zum Vortrag kämen.... Der ältere Titow, dessen Todestag sich am 2. dieses Novembers zum hundertstenmal jährt, war hauptsächlich Opernkomponist, der seine Werke an Mozart herangezogen. Wohl war er Dilettant, wie die meisten der Vorgänger Glinkas und Dargomyshskis, wie auch sein Bruder und Sohn. Alle drei gehörten dem Militärstande an. Alexei war Generalmajor der Gardekavallerie; immerhin war es ihm ernst um die Musik. Davon zeugt die ansehnliche Zahl seiner Opern; das Quellenmaterial nennt ihrer über zwanzig. Dazu kommt noch eine Reihe von Opern, von denen man nicht bestimmen kann, wessen Feder sie entstammen — seiner oder derjenigen seines Bruders Szergei. — Der letztere schrieb übrigens außer Opern noch Ballette, die von längerer Lebensdauer waren als ihre vokalen Geschwister und Kusinen; zwei von ihnen boten ein mehr oder weniger reges Interesse — es sind „Der neue Werther" und „Der bekehrte Spieler". Von den notorisch ihm gehörenden Opern mögen „Die Sitzengebliebene" und „Die erzwungene Heirat" genannt werden. Von den Opern Alexeis seien folgende als die zu ihrer Zeit populärsten erwähnt: „Das Urteil Salomonis", „Die Leichtgläubigen", „So sind die Russen", „Natalja", „Die schöne Tatjana", „Soldat und Hirt", „Jam".

Der Grund der Kurzatmigkeit der Werke der beiden Brüder lag nicht bloß in den einem dilettantischen Erzeugnisse innewohnenden Begleiterscheinungen, wie *naive, dünnbesäte Harmonisierung, Nachahmung bis zum ungewollten und unbeabsichtigten Plagiat, primitive Ensembleverarbeitung, ungelenke Orchesterbehandlung,* sondern auch vielfach *in den äußeren Verhältnissen des russischen Musiklebens, hauptsächlich in den denkbar ungünstigsten Aufführungsgelegenheiten.* Im ganzen Reiche bestanden zu der Zeit nur zwei für Opern- und Ballettvorstellungen eingerichtete, mit ständigen Chören, Orchester und Ballettensemble versehene Theater: es waren die Krontheater in Petersburg und Moskau. Private Unternehmungen dieser Art gab es damals gar keine, wenn man von den Haustheatern reicher Gutsbesitzer und Magnaten absieht; allein auch diese waren mehr für Schauspiele eingerichtet. Sollte aber eine Oper dort aufgeführt werden, deren Einstudieren natürlich mehr Materialienaufwand und auch musikalisch entwickelte, selten auf häuslichen Privatbühnen in genügendem Maße beisammen anzutreffende Kräfte braucht, so wird natürlich lieber das erprobte ausländische Original benutzt, als dessen blasse, farblose Kopie — d. h. Mozart selber, Rossini u. a. — Die beiden Krontheater bevorzugten ebenfalls das Ausland, wo Meyerbeer Trumpf war, wo Spontini, Halévy, Weber, Rossini, Mozart eine fast absolute Anziehungskraft ausübten. Dazwischen kamen wohl auch russische Werke zur Aufführung — aber bloß *dazwischen;* und da waren zu Anfang des 19. Jahrhunderts die beiden *Titows(Werstowski)* und *Fomin* (1741—1800) mit seinem Singspiel „Der Müller als Zauberer, Betrüger und Heiratsvermittler" die bevorzugten. Doch schon schwangen ihre Adlersfittiche *Glinka* und *Dargomyshski* und bald darauf setzte die professionale Musik mit *Mussorgski, Rimski-Korssakow, Borodin, Tschaikowski* ein, und die graziöse, aber farbenarme Schattenmusik ihrer Vorgänger löste sich in Vergessenheit auf. — Dasselbe Schicksal erlitt auch der oben erwähnte Sohn Alexeis, Nikolai, der in seiner Militärlaufbahn bis zum Generalleutnant es gebracht hat. Man nennt ihn den „Großpapa" des russischen Liedes. Sein Lied „Die einsame Fichte" galt als die erste e c h t russische Romanze. Doch eine kurze Zeit beherrschten seine Vokalkompositionen das Konzertpodium. Er hatte schon gleich von Anfang an seiner Tätigkeit gegen ziemlich starke und gleichwertige Konkurrenten anzukämpfen. Da war in erster Linie *Gurilew* (1802—1856), Verfasser von über 200 Romanzen, darunter die sich dem Zigeunertypus nähernde außerordentlich volkstümliche „Mütterchen, mein Schatz", dann *Alabjew* (1787—1851), dessen „Nachtigall" Weltruf erlangt hat und von keiner der Koryphäen des Koloraturgesanges übergangen wird; *Liszt* hat dem Lied eine pianistische Unsterblichkeit verliehen. Schließlich sei noch *Warlomow* (1801—1841), Verfasser der ersten russischen Gesangschule, genannt. Von seinen 233 Liedern ist „Der rote Sarafan" zum Volksliede geworden. Dieses, wie auch manche andere Lieder Warlamows hat *Kullak* fürs Klavier verarbeitet. Doch den Schluß mit N. Titow machten wiederum Glinka mit seinem edlen, gesättigten Melodienfluß und Dargomyshski mit seiner prägnanten Ausdrucksfähigkeit. Nach ihnen verschwand Titow als Liederkomponist von der Bildfläche. — Länger hielten sich seine flotten Militärmärsche und Tänze. Seine Quadrille auf russische Themen „Vieux péchés" wurde noch in den siebziger Jahren des vorigen Säkulums gespielt und wurden schließlich von der feschen Quadrille *Artemjews* „Wjuschki" (auf Zigeunerthemen) abgelöst. Beiläufig eine Anekdote, betreffend den letztgenannten Komponisten, die jedoch keine Anekdote, sondern seitens des Schreibers dieses von dem Komponisten selber vernommene Tatsache. Der Verleger kaufte ihm die „Wjuschki" für 25 Rubel ab; als Artemjew nach einiger Zeit ihn von neuem besuchte, händigte ihm dieser noch weitere 25 Rubel ein mit den Worten: „Ihre Contredanse hat einen kolossalen Erfolg, ich habe daran schon gegen 40 000 Rubel verdient." — Charakteristisch!

In gar keinem verwandtschaftlichen Verhältnis stand zu den drei Obengenannten der bekannte Kirchenkomponist *Wassili Titow.* Er war geistlichen Standes (Diakonus) und wirkte Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts. Er gehörte der sog. *polnisch-ukrainischen Schule* an, die ihre Weisen komplizierter gestaltete und reichhaltiger ausschmückte, dann die italienische Schule, als deren talentvollster Vertreter *Bortnjanski* (1751—1825) gilt. Im Gegensatz zu diesem oder vielmehr zu dessen Vorgängern, deren Zeitgenosse Titow war, komponierte er vollständige, darunter auch sechsstimmige „Messen" (in der orthodoxen Kirche heißen sie „Liturgien"), während jene bloß einzelne Stücke daraus verfaßten. U. a. schrieb er den Psalter des Simon von Rolotzk; sehr beliebt ist sein „Viele Jahre". — Dieser ist noch nicht eine verweste Komponistenleiche, seine

Weisen leben in den Kirchen fort. Die Klangerzeugnisse jener drei dagegen sind zu Asche geworden, tot und begraben. Erhalten wir ihnen ein pietätvolles Andenken, denn immerhin meinten sie es ernst mit ihrer Musik und, mag man reden was man will, gehörten mit zu jenen, die den Größeren den Weg ebneten. Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas.

Emil v. Bormann, Reval.

Bücher und Noten

Anton Schindler: Ludwig van Beethoven, 5. Auflage, neu herausgegeben von *Fritz Volbach,* Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung, Münster i. W. 1927.

Die berühmte Biographie Beethovens aus der Feder seines Freundes und Traditionsbewahrers Schindler vom Jahre 1840 liegt hier in einer guten photomechanischen Wiedergabe ihrer 3. Auflage vor. Das heute noch lebenskräftige Buch besitzt mit seinen tiefen Blicken in die Eigenart des Schaffens und der Persönlichkeit des Meisters außer dem beträchtlichen historischen Wert einen unverlierbaren Reiz des unmittelbaren Erlebnisses. Der verdienstvolle Herausgeber hat ihm als Einleitung eine auf die Leipziger Dissertation von E. Hüffer (1909) sich stützende Darstellung des Lebens und Wirkens Schindlers, sowie einige den originalen Text begleitende Anmerkungen beigefügt. In der Literaturauswahl vermißt man Hugo Riemanns besonders wertvollen, in den Geist der Beethovenschen Kammermusik tief eindringenden „Meisterführer" durch Beethovens Streichquartette (Berlin 1903), sowie G. Becking's minutiöse „Studien zu Beethovens Personalstil" (Leipzig 1921). *Wilibald Gurlitt.*

*

Stephan Ley: Beethoven als Freund der Familie Wegeler-v. Breuning. Fr. Cohen, Bonn 1927.

Diese Veröffentlichung aus den Sammlungen der um Beethoven hochverdienten Freundesfamilie umfaßt die „Biographischen Notizen" von Wegeler und Ries mit Ausscheidung der „Beiträge" des Letzteren, v. Breunings Buch: „Aus dem Schwarzspanierhaus", eine Anzahl von Briefen aus Moscheles' Nachlaß, sowie eine Nachlese aus den Papieren Franz Gerhard Wegelers und Gerhard von Breunings. Gewiß also nichts Neues, aber das Alte wird in anziehendem Gewande und in einer für die Forschung sehr wichtigen neuen Form geboten. Denn alle Briefe sind von dem Herausgeber mit den Originalen verglichen worden und werden in der Urform gebracht. Was das zu bedeuten hat, wird jedem in die Augen springen, der die Briefe aus den genannten älteren Publikationen und in der Biographie des exakten Thayer mit der Fassung der Neuausgabe vergleicht. Kann doch selbst der Wegfall eines einzigen Wortes, wie des „einstweilen" in der Aufforderung um 1820 an St. v. Breuning, „Czernys Klavierschule nehme (einstweilen fällt weg) nicht!" eine Situation schärfer beleuchten. Hier die bekannte Geringschätzung der Klavierschulen seiner Epoche — die Clementische fand allein Gnade — durch den Meister. Durch die wissenschaftliche Genauigkeit, wie durch das schmucke Aeußere sichert sich das Buch seinen besonderen Platz in der unübersehbaren Beethoven-Literatur des Jubiläumsjahres.

Ernst Bücken.

*

Bernh. Bartels: Beethoven. Verlag F. Borgmeyer, Hildesheim.

„Meister der Musik". I. Band.

Eine zuweilen zwar von etwas überschwenglicher Pathetik (Einleitung!) diktierte Arbeit, die ganz aus dem Gefühl und Erlebnis heraus Beethovens Persönlichkeit in Leben und Werk gestalten will, dabei jedoch durchweg von einem gediegenen Wissen geleitet ist und mit eindringlicher Wärme und Lebendigkeit zu schildern weiß. Nur sollte man die Legende von dem Märtyrer Beethoven nicht immer wieder neu aufwärmen, gleichwie die geringe Würdigung seiner Mutter endlich einer gerechteren Hochschätzung weichen dürfte. — In dem Literaturverzeichnis überrascht das Fehlen von Werken wie Thayer-Riemann, Schiedermair, Frimmel u. a. Der Bilder-Anhang dagegen bringt eine treffliche Auswahl. *Jos. M. H. Lossen-Freytag.*

*

M. ter Kuile: Op. 9 a, 4 Lieder für Sopran und Piano. Kommissionsverlag von Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Bernard van Dieren: Der Asra (Heine); Mädchenlied (Bierbaum). Oxford University Press, London.

Die Lieder der Schweizerin *Meta ter Kuile,* einer Schülerin u. a. von Volkmar Andreae,

Jarnach und Petyrek, gehören zu jenen brauchbaren Durchschnittskompositionen, die, ohne irgendwie aufregend zu wirken, doch stets ein williges und dankbares Publikum finden. Moderne Stilmittel sind gelegentlich in geschickter Weise zur Charakterisierung der Texte verwertet; Stimmungshaftes, tonmalerische Episoden sind vorherrschend. Die Wege, die *Bernard van Dieren* geht, sind auf jeden Fall eigenartiger und selbständiger. Der „Asra" besonders zeigt interessante Fortbildung des Impressionismus; malerische Effekte ergeben sich in polyphon gestaltetem Stimmgefüge. Die Singstimme verläuft rezitativisch, im Rhythmus sehr differenziert; Fehlen der Taktstriche ist ein auch äußerlich bemerkenswertes Zeichen rhythmischer Konsequenz. Das „Mädchenlied" gibt sich schlichter und unkomplizierter.

*

Igor Strawinsky d'après G. Pergolesi: Gavotta con Variazioni; Scherzino; for Pianoforte. J. & W. Chester, London.

Die bekannte Pulcinella-Suite Strawinskys liegt nunmehr auch in Klavierübertragung vor. Ein außerordentlich sauberer Druck; als sehr vorteilhaft für die Uebersichtlichkeit der Stimmen erweist sich die gelegentliche Anordnung auf drei Systemen, eine Schreibweise, der wir in Strawinskys Klavierwerken häufig begegnen. Im übrigen entspricht das Bestreben nach äußerer Klarheit im Notenbild auch innerlich dem Grundzug der ganzen letzten Schaffensperiode Strawinskys. Die Anlehnung an die Klassik ist dabei stellenweise so stark, daß man fast von einer Stilkopie reden müßte, wenn nicht aus scheinbaren Kleinigkeiten des Satzbildes, aus gewissen Sekundreibungen, manchen Vorhaltsbildungen und Schlußformeln doch immer wieder die Handschrift eines Musikers der Gegenwart herauszuerkennen wäre. So wird diese Musik zu einer Synthese, wie sie wohl Busoni vorgeschwebt haben mag, als er sein Wort von der „neuen Klassizität" prägte.

*

Joseph Holbrooke: Jamaican Dances for the Young, for Pianoforte; Op. 85, Heft 4. J. & W. Chester, London.

Dieses Tanzheft des wandlungsfähigen, mit der Zeit mitgehenden englischen Komponisten ist eine willkommene Bereicherung neuer Jugendmusik, deren sich in letzter Zeit ja viele der prominentesten Musiker wieder besonders angenommen haben. Die Art der klavieristischen Verarbeitung der Tänze ist bei aller technischen Einfachheit sehr interessant und außerordentlich vielseitig und lebendig. Die gerade bei exotischen Weisen ganz selbstverständlich und ohne Schwierigkeit sich ergebende Buntheit der Rhythmik und der Zusammenklänge bildet nebenbei vom pädagogischen Standpunkt aus eine leichte und vorzügliche Einführung in gewisse Stilformen heutiger Musik. Anklänge an Schlagermäßiges sind keineswegs gescheut, doch drängen sich niemals Banalitäten auf. Im ganzen werden die Stücke jedenfalls Erwachsenen ebensoviel Freude machen wie der Jugend.

Dr. Erich Katz.

Musikbriefe

Berlin. Eigentlich sollte Berlin in diesem Winter drei Opern haben. Aber der Umbau der Staatsoper unter den Linden ist noch nicht fertig. Also spielt *Blech* noch bei Kroll. (*Kleiber* ist in Südamerika.) *Klemperer* kann nicht auf seine Bühne. Er muß sein Repertoire mit seinem eigenen Ensemble auf Klavierproben vorbereiten. „Luisa Miller" von Verdi und den „Oedipus Rex" von Strawinsky kündigt er als Premieren an. Anfang November sollte er eröffnen. Vielleicht wird es nun etwas gegen Ende dieses Monats. Kein Mensch weiß Bescheid. Inzwischen hat Blech den „Faust" von Busoni gemacht. Im übrigen reißt man sich natürlich keine Beine mehr heraus. — So ist die *Städtische Oper* mit ihren hervorragenden Solisten zurzeit die einzige aktive Opernbühne Berlins. Zu Beginn der Saison holte man einige liebenswerte alte Sachen hervor. Zuerst den „*Wasserträger*" von *Cherubini:* ein Werk von fast mozartischer Beschwingtheit und französischer Grazie. Die schönste Musik im ersten Akt, ein Duett zwischen dem Grafen Armand und seiner Frau, dann ein wundervoll leichtes Finale. Manchmal gibt es Beethovensche Spannungen. Leider ging die Regie davon aus. *Niedeken-Gebhardt,* der sich seit seinem Rücktritt in Münster ernstlich für Berlin interessiert, gab diese Oper viel zu schwer, viel zu pathetisch. Aber er hatte manche hübsche Einfälle, etwa

den Schluß des zweiten Akts. *Robert Denzler* ist ein neu verpflichteter Kapellmeister. Er führt sehr bestimmt, verfällt jedoch in den gleichen Fehler wie der Regisseur: er legt die klassisch-strenge Musik auf intensive Gefühlskurven an. *Kipnis* überragt in der Titelrolle alle anderen Solisten, dank seiner prachtvoll warmen und kultivierten Stimme, dank seiner ungewöhnlichen schauspielerischen Intelligenz. — Dann tauchte *Bizets „Djamileh"* wieder einmal auf, mit der *Onegin* in der Titelrolle. Ungemein zarte, tänzerisch fließende Musik von hohem Reiz, ohne die dramatische Spannkraft, die wir an „Carmen" bewundern.

Die Premiere des *„Jonny spielt auf"* von *Ernst Krenek* hatte man unter augenblicklichen Verhältnissen der Staatsoper ohne Schwierigkeiten vorwegnehmen können. Wir wissen auch: sie setzt keine großen Ehrgeize in die Aufführung junger Musik. Mit „Royal Palace" von Kurt Weill war der Kritik der Mund gestopft worden. Aber es ist immerhin bezeichnend, daß die staatliche Oper der Reichshauptstadt über ein im höchsten Grade repräsentatives Werk wie Hindemiths „Cardillac" mit Nichtbeachtung hinweggeht. — „Jonny" wurde als Festvorstellung des Vereins Berliner Presse gegeben. Damit war der Erfolg von vorneherein garantiert. Er hätte sich auch so eingestellt. Für die nächsten Wochen ist „Jonny" die musikalische Sensation Berlins. Aber wir lassen uns durch den enormen Erfolg nicht irreführen. Krenek verdankt ihn der Szene, nicht der Musik. Er ist in Kassel Theaterpraktiker geworden. Er wußte genau, was die Opernbühne in diesem Augenblick brauchte: Aktualität. Er holt den mondänen Alltag ins Theater. Gruppiert ihn mit großem Bühneninstinkt um eine dramatische Idee von unbedingter Originalität: Jonny, der skrupellose schwarze Jazzbandgeiger stiehlt dem Virtuosen Daniello die kostbare Amati und versteckt sie im Futteral eines Banjos. Niemand merkt etwas. Im rechten Moment braucht er sich seine Beute nur zu holen. Damit das geschehen kann, bedarf es eines weltfremden Komponisten, dem die Geliebte auf eine Nacht untreu wird. (Aber nur auf eine Nacht, dann hat sie genug.) Bedarf es eines kessen Stubenmädels, das aus ihrer Stelle gejagt wird, um die Geschichte hinterbringen zu können. Bedarf es allen möglichen Zeitrequisits: Tanzdiele, Gletscherhotel, Auto, Radio, Expreßzug. Abwechslung muß auf der Bühne sein — sagt der Operntheoretiker Krenek. (Er ist ein sehr kluger Kopf.) Und der Praktiker flüstert: Nur wenn ich der Masse entgegenkomme, finde ich den Erfolg, den ich will. — Aber man schreibt noch lange kein Zeitstück, wenn man den Rahmen des heutigen Daseins auf die Bühne bringt. Er wirkt als leere Attrappe. Es kommt darauf an, die Inhalte im Kunstwerk zu gestalten. Lebendige Figuren hinzustellen, nicht blutlose Typen. Den Geist der Maschine und den Geist des Jazz zu fassen. Eine moderne Operette mit kinohaftem Ablaufstempo? Wäre es nur das. Krenek will Schlager schreiben. Aber das ist nicht so einfach. Sein Jazz reißt nicht durch vitale Rhythmik. Seine Tanzmelodien sind stereotyp mit ihren Synkopen. Bei der Leipziger Premiere erstaunten wir über den Jazz in der Oper. *Ein zweites Mal langweilt er.* Die Jazzband der großen Berliner Tanzlokale ist viel lustiger, viel farbiger als Kreneks Riesenorchester. Einmal erzwingt er den Szenenbeifall: durch das banale C dur-Pathos von Jonnys Spiritual. (Die Melodie ist übernommen.) Und einmal horcht man wirklich auf: bei dem schmelzenden Tango, dem Anita, die Sängerin, erliegt. Hier kommt der echte Krenek durch, der zurückflieht zur sentimentalen Melodie, zur gefühlvollen Romantik, die er gegen den Jazz aufbietet, in die jene flächigen, von „Intermezzo" angeregten Gespräche zwischen Anita und Max immer wieder einmünden. Er traut der Zeit nicht, die er darstellen will. Er behängt seine Oper mit Schrekerischen Symbolismen. Er läßt einen Gletscher — Weltanschauung dozieren. Er trauert dem Vergangenen nach wie sein Komponist, der den Anschluß an die Gegenwart nur durch das erotische Erlebnis findet. Aber er hat Angst, daß er diesen Anschluß verpassen könnte. Die Glorifizierung der „neuen Welt, die das alte Europa im Tanz erobert", wird beinahe wie Ironisierung. Oder wollte Krenek ironisieren?

„Jonny" ist ein Kompromiß zwischen romantischer Oper und Zeitoperette. Noch dazu ein schlechter. Nichts ist greifbare Gestalt. Das zerbröckelt, entfernt sich bedenklich weit vom Stilwillen der Gegenwart. Man spürt überhaupt keinen Stilwillen. Nur Augenblicke, in denen die Musik wirklich trägt: das fis moll im ersten Duett, das Finale des ersten Aktes, die kleine Szene mit den Schutzleuten. Diese Oper war eine Notwendigkeit, sie war als Gesamterscheinung vielleicht auch ein Verdienst. Aber

Krenek hat es sich zu leicht gemacht. Schlimm genug, daß das „breite Publikum", dem Jonny zurzeit überall aufspielt — mit der Geige, nicht mit dem Saxophon — ihn für den Typus neuer Opern halten wird. Kurt Weills „Royal Palace" war in dieser Hinsicht viel wichtiger, und „Mahagony", das wir in Baden-Baden hörten, ist die schöpferische Verwirklichung dessen, was „Jonny" wollte. — Man gab ihn in Berlin handfester, prunkvoller als in Leipzig. Der Regisseur *Karl Heinz Martin*, der allmählich vom Schauspiel zur Oper hinüberwechselt, nahm das ganze Stück viel zu ernst. Es fehlte die revueartige Beschwingtheit. Das Lebendige, Wechselvolle, Bunte. Aus dem eitlen, weichlichen, posenhaften Daniello wurde ein seriöser Verführer *(Wilhelm Guttmann)*. Die Bilder von *Vargo* und *Klein:* glänzend gebaut. Der Pariser Hauptbahnhof: fabelhaft. Völlig mißverstanden der Schluß: Jonny spielt im Kabarett. Das Symbolische dieses Finales wurde unverständlich. Außerdem war es nicht einmal dekorativ reizvoll. *Ludwig Hoffmann* als Jonny: sehr flink, aber nicht breitspurig, nicht selbstbewußt genug. Ganz entzückend die Yvonne der *Pfahl-Wallerstein*. *Joseph Burgwinkel* muß sich sehr anstrengen, um die hohen Töne herauszubringen. Er singt unrein und hart. Eine Freude der edle Sopran der *Ljungberg*. *Sebastian*, der aus Leipzig kommt, dirigierte mit großer Sicherheit. Im Orchester ist alles sehr deutlich, sehr straff, viel lebendiger als auf der Bühne. *Heinrich Strobel.*

*

Halle. Der Leipziger Komponist *Curt Beilschmidt* hat als 47. Werk ein musikalisches Lustspiel *„Der Tugendwächter"* (frei nach Giovanni Girauds Posse „Der Hofmeister in Verlegenheit") geschrieben, bei dem viel sorgsame satztechnische Arbeit und musikalische Einfälle in ein ungleiches Verhältnis zu einem Stoff von der Leichtigkeit Boccaccios gesetzt wurden. Es entstand eine ziemlich schwerfällige Musikkomödie mit deutlichen Hinweisen auf den „Rosenkavalier", dessen geniale Einmaligkeit nach irgend einer Seite hin aufzuheben dem Komponisten und Textformer Beilschmidt nicht beschieden war. Hübsche Einzelszenen entschädigten für eine massige, textlich oft verworrene und musikalisch durch gleichförmige Rezitative beschwerte Gesamtwirkung. Erich Band als musikalischer Leiter sicherte der musikhaltigen, aber oft unroutinierten Partitur eine freundliche Aufnahme. *A. Baresel.*

*

Ilmenau. Ende September veranstaltete die *Volkshochschule Thüringen* hier eine musikpädagogische Woche mit dem Thema: Bach, Beethoven, Bruckner. Die Tagung bot Gelegenheit, außer 5 Vorträgen, in denen *August Halm*, Wickersdorf, in der aus seinen Schriften wohlbekannten tiefgründigen Art in die Musik der drei großen Meister einführte, auch einige der leider zu wenig gekannten Kompositionen Halms zu hören. — Das *Lohorchester, Sondershausen*, spielte unter Leitung von Prof. Corbach u. a. die Sinfonie in A dur von Halm, ein Werk voll Klang und Schönheit. Halm ist in diesem wie in allen seinen Werken ein Reichtum an melodischer Erfindung eigen, wie er nur selten anzutreffen ist. Themen, die genug Kraft in sich bergen, eine Form aus sich erwachsen zu lassen, und Melodien von einem lange Zeit anhaltenden Atem zeichnen diese Musik aus. Die Sinfonie ist reich an formalen Problemen, die sämtlich mit größter Treue und Gewissenhaftigkeit behandelt sind. — Das *Schachtebeck-Quartett* brachte eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe des Quartetts in B dur von Halm. Auch in diesem Werk spürt der Hörer das Walten wahrhafter Meisterschaft. — Einem Vortrag über *„Erneuerung der Hausmusik"* folgte die Aufführung einer Suite für Klaviertrio, eines Duettes für Violine und Bratsche, einer Violinsonate, einer Sonate für Violino solo und einer Sonate für zwei Violinen und Klavier von Halm. Ausführende waren der Komponist (Violine, Bratsche), Dr. *Lungershausen*, Wickersdorf (Violine), *Willi Azel*, Berlin (Klavier). In den beiden letztgenannten Kompositionen greift Halm auf die Sonatenform Bachs zurück. Im übrigen weisen diese Werke, die besonders für Hausmusik geschrieben sind, die früher genannten Vorzüge Halmscher Musik auf. Es ist an ihnen gute Spielbarkeit hervorzuheben, die den Anforderungen neuer „Hausmusik" durchaus Genüge leistet. — Nach den Eindrücken, die Halms Kompositionen hinterließen — sämtliche Konzerte waren ausverkauft — kann nur die Hoffnung ausgesprochen werden, daß sie im öffentlichen Konzertleben bald eine größere Rolle spielen als bisher. *Erich Wetzig.*

Leipzig. Da in unserer erstrangigen, aber konservativen Musikstadt wenig Neues geschieht, ist lokale Musikpolitik eine Lieblingsbeschäftigung der Schriftsteller, denen das Wiederkäuen nicht liegt. Immer wieder wird die Notwendigkeit einer Verstaatlichung des hiesigen *Landeskonservatoriums* von allen Parteien betont; als letzte Konsequenz der Umstellung des berühmten Privatinstituts zu staatsdienlichen Lehrzwecken. Andere Probleme lösen sich friedlich: die lobenswerte neuartige Gründung eines Arbeitslosen-Orchesters durch H. L. Kormann scheint sich bei der notwendigen Pflege guter Unterhaltungskonzerte zu bescheiden, nachdem anfänglich eine Konkurrenz volkstümlicher Sinfoniekonzerte zu befürchten war. Die verschiedentlich beanstandete Personalpolitik der *Oper* hat 14 neue, zum Teil sehr gute Solomitglieder gebracht. Ensembleschulung bescherte uns eine neueinstudierte Mignon — ausgerechnet Citronen zur Meßwoche, der eigentlichen Leipziger Musikfestzeit mit wirklichem Fremdenverkehr. Aber der siegreiche „Jonny“ in Brügmanns maßgeblicher Ur-Inszenierung und Ravels entzückendes „Zauberwort“ wahrten das Renommee. Inzwischen studierte Brecher den Othello mit ausgezeichnetem Erfolg neu ein. Furtwängler brachte als Neuheiten im *Gewandhaus* Stücke aus Prokofieffs Suite „Chout“, die stark fesselten, aber vom Tanz kaum lösbar sind; die VI. Sinfonie des epigonalen Ewald Straeßer, die einen reizvollen Scherzosatz und sonst viel schlichtmelodische Eigenart hat. Die neuerbaute Konservatoriumsorgel, die barocker wie moderner Musik dienen kann, wurde von Ramin als Auftakt zur Freiberger Orgeltagung eingeweiht.

A. Baresel.

*

Magdeburg. *Benno Bardi,* der Entdecker der „Fatme“ (von Flotow), hat wiederum als Bearbeiter verschollener Musik Erfolg gehabt. Er formte aus vergessenen Partituren von *Halévy* eine heitere dreiaktige Spieloper *„Bimala“*, die am Magdeburger Stadttheater mit guter Wirkung uraufgeführt wurde (unter der feinen musikalischen Leitung des Generalmusikdirektors *Beck,* szenisch liebevoll betreut vom Oberspielleiter *Schultheiß,* mit der hochbegabten Koloratursängerin *Johanna Biesenbach* in der Titelpartie). Das mit Symbolen überladene Textbuch geht auf die altindische Legende vor Buddha zurück und ist reich an lyrischen Stimmungen, nicht an dramatischen Reizen. Rahu, der böse Geist, hat Sonne (Savitri) und Mond (Bimala) getrennt. Die beiden finden sich nach allerlei Umwegen wieder. Halévys Musik ist, fern vom Kulissen-Pomp der „Jüdin“, beste Singspielmusik. Und eine Angelegenheit für Theater mit gepflegtem Spielplan, die nicht immer nur Lortzing geben wollen! —

Die reichsdeutsch uraufgeführte Märchenpantomime des Russen *Nikolaus Tchérepnine,* die Generalmusikdirektor *Beck* und die sehr begabte Ballettmeisterin *Alice Zickler* im Magdeburger Stadttheater zu freundlichstem Erfolg führten, heißt *„Der verzauberte Vogel“* und zeigt die Handschrift eines Impressionisten, der, über seine Vorbilder hinaus, nach dramatischer Bewegung strebt. Wird dem „verzauberten Vogel“ stofflich die „Nachtigall“, rhythmisch „Petruschka“ von Strawinsky gefährlich, so steckt doch in diesem einen Tanzakt genug individuelles Leben. Das schlichte Märchen wird instrumental mit farbtechnischem Können und gesunder Musikantenlust koloriert. Die Vertonung ist im besten Wortsinn modern.

Günter Schab.

*

Stuttgart. Wie traurig, daß der deutschen Bühne so viel herrliches Opernwerk von Mozart zurück über Gluck bis zu Händel immer nur durch einen Zwischenhändler, alias Uebersetzer, nahegebracht werden kann. Man kennt die Schwierigkeiten, die Klagen und Plagen. — Das Stuttgarter Landestheater bietet jetzt Glucks taurische Iphigenie in einer Uebertragung des Schweizers *Bundi.* Eine sorgfältige Arbeit, doch ohne die der Musik Glucks so konforme Ebenmäßigkeit, Herbe und dramatische Schlagkraft der französischen Vorlage. Ein paar Striche erscheinen (soweit sich's ohne Klavierauszug beurteilen läßt), trotz ihrem geringen Umfang, nicht unbedenklich. Erfreulich die, wohl vom musikalischen Leiter der Aufführung, *Carl Leonhardt,* besorgte Säuberung der Partitur von späteren (namentlich romantischen) Zutaten. — Mit der Inszenierung stellte sich der neue Opernspielleiter *Harry Stangenberg* vor. Seine Gestaltung der Priesterinnenszenen überzeugt durch die gute Schwarzweißwirkung des Bildes und die ausgezeichnete Formgebung der Aufzüge in Linien und Gruppen, die eine strenge Geschlossenheit

der Bewegung, kultische Ruhe und Monumentalität ergibt. Weniger gelungen die erste Skythenszene; das Recht zu stärkster Kontrastierung zugegeben: aber dieser bunte Aufzug geriet ins Zirkushafte und Thoas gar, wie ein gereizter Obereunuch, ins Groteske. Wie viel besser war da die Zurückhaltung beim Kampf und die nur angedeutete Erscheinung der Dämonen! In allem eine noch ungleiche, aber achtunggebietende, mit vielem Formgefühl gestaltete Aufführung, zu deren Gelingen der neue zu allergrößten Hoffnungen berechtigende Baritonist *Domgraf-Faßbänder* (Orest), *Windgassen* als Pylades und die in dieser Rolle etwas gehemmte Iphigenie *Gertrud Bäumers* wesentlich beitrugen. *Hugo Holle.*

Dritte Thüringische Musikpädagogische Woche

Der *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* veranstaltete mit Hilfe der Thüringischen Regierung eine *musikpädagogische Woche* in *Eisenach.* 23 Vorträge und praktische Vorführungen gaben einen guten Ueberblick über moderne Musikerziehung. — Eine Zusammenfassung ergibt folgende Grundgedanken: *Jedes* Kind ist musikalisch bildungsfähig. Die individuelle Anwendung moderner Methoden durch eine lebendige Lehrerpersönlichkeit führt zu überraschend guten Ergebnissen. Das *Eitzsche Tonwort* und die *Tonika-Do-Lehre* vermitteln absolute und relative Tonvorstellungen, wodurch dem Kinde geschriebene oder auch nur gehörte Melodien bewußt werden. Mathematische Errechnung der Metrik ist weniger wichtig, als das körperliche Erleben derselben im Sinne der *Dalcroze-Rhythmik (Charlotte Blansdorf).* Der *Musikgeschichtsunterricht* soll vom Hörerlebnis ausgehen. Hierzu ist systematische Gehörbildung erforderlich. Besprechung nicht gehörter Werke ist sinnlos. Keinesfalls soll jedoch Orchester- oder Chormusik vom Klavier wiedergegeben werden. Das *Schulorchester* und die besonders wichtigen Collegia musica dürfen ihre Grenzen nicht überschreiten. Ein leichtes Originalwerk in vollendeter Darbietung ist für Spieler und Hörer wertvoller als die dilettantische Wiedergabe der *Bearbeitung* eines großen Orchesterwerkes. (Da fast nur die vorbachische Musik hierfür wertvolle Literatur bietet, wäre es zu begrüßen, wenn die modernen Komponisten diesem Gebiet mehr Beachtung schenkten. *Hindemith* ist in seinem neuen *„Schulwerk"* führend vorangegangen.) — Im *Schulchor* ist das Einpauken mehrstimmiger Chorwerke zum Zwecke öffentlicher Aufführung zu vermeiden, da es den organischen Aufbau des Unterrichtes zerstört. Auch in die Singstunde möge die Methode des *Arbeitsunterrichts* Eingang finden. Das Kind will mehr beteiligt sein und sich in lebendiger Handlung den Stoff miterarbeiten. Die Schule soll nicht musikalische Kenntnisse vermitteln, sondern Freude an gemeinsamem Musizieren.

Von den zehn Konzerten der Woche hinterließ die Abendmusik der *Thür. Musikantengilde* unter *Walter Rein,* Weimar, auf der Wartburg (Chorwerke des 15.—17. Jahrh.) wohl den stärksten Eindruck. Die enge Verbundenheit unserer Zeit mit den Meistern jener Jahrhunderte wurde bei so ursprünglicher, stilechter Wiedergabe durch eine echte Musikanten-*Gemeinschaft* zum Erlebnis. — Bemerkenswert ist ferner eine relativ gute Aufführung der H moll-Messe von Seb. Bach durch den Eisenacher Georgenchor unter *Mauersberger.* Der Musikverein Eisenach brachte das etwas stark realistisch dramatische, biblische Oratorium „Jesus aus Nazareth" von *Gerhard v. Keußler* unter Leitung des Komponisten in technisch befriedigender Form zu Gehör. Das Städtische Orchester spielte unter *Walter Armbrust* Werke zeitgenössischer Meister.

Herbert Weitemeyer, Erfurt.

Mitteilungen

— Dr. *Heinrich Lemacher,* Köln, wurde zum Leiter der Kirchenmusikabteilung der „Pressa" ernannt.

— *Ernst Kurth,* der Berner Gelehrte und Verfasser der „Grundlagen des linearen Kontrapunkts", der „Romantischen Harmonik", des zweibändigen „Anton Bruckner", wurde — jetzt endlich — zum o. Professor (in Bern) ernannt. Wir wissen, daß E. Kurth verschiedentliche Berufungen nach Deutschland abgelehnt hat.

— Der Nestor der österreichischen Musikwissenschaft *Guido Adler* in Wien ist in den Ruhestand getreten. Seine Nachfolger sind der vergleichende Musikwissenschaftler *Robert Lach*, schon bisher in Wien, und (fürs historische Lehrfach) *Rudolf von Ficker* aus Innsbruck.

— Für die *„Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1928“* (die früheren „Donaueschinger Kammermusikaufführungen“) können Kompositionen bis 1. Februar eingereicht werden. Zur Einsendung in Betracht kommen: Kammermusik jeder Gattung; Filmmusik; Kleine musikalische Bühnenwerke (es empfiehlt sich vor Inangriffnahme der Komposition sich mit der Leitung unter Beifügung des Textes in Verbindung zu setzen); Werke für Orgel (allein oder in Verbindung mit andern Instrumenten); Solo- oder Chorkantaten mit Orgel oder kammermusikalischer Begleitung. Alle Einsendungen (Partitur und womöglich Klavierauszug) sind zu richten an die „Deutsche Kammermusik“, Baden-Baden, Städt. Musikdirektion, *Heinrich Burkard*.

— Im Jahre 1827 erschien die erste Studie nebst einer wissenschaftlich bearbeiteten Sammlung der ukrainischen Volkslieder vom ukrainischen Etnographen *M. Maxymowytsch*. Das Erscheinen dieses Werkes hat einen großen Einfluß nicht nur auf die Tonkunst, sondern auch auf das nationale und geistliche Leben der Ukrainer ausgeübt. Aus diesem Anlasse wurden in Kiew im Rahmen der ukrainischen Akademie der Wissenschaften und in Lemberg vom Aufklärungsverein „Proswita“ große Feierlichkeiten veranstaltet.

— Im Rahmen der Konzerte der Städt. Musikdirektion *Baden-Baden* gelangen in der Winterspielzeit unter Ernst Mehlich zur Erstaufführung: *Unger*, Levantinisches Rondo; *Braunfels*, Don Juan; *Haas*, Rokoko-Variationen; *Toch*, Komödie für Orchester; *Strawinsky*, Feuervogel-Suite; *Szymanowsky*, Violinkonzert; *Weinberger*, Lustspielouvertüre; *Malipiero*, Cimarosiana; *Maurice*, Islandfischer; *Hindemith*, Konzert für Orchester; *Prokofieff*, Violinkonzert; *Juon*, Triple-Konzert; *Korngold*, Viel Lärm um nichts; *Bloch*, Schelomo.

— Das Stadttheater in Kiel unter der Leitung von Generalintendant Hartmann brachte am 5. November eine interessante Erstaufführung. Es handelt sich um die Oper *„La Rondine“* („Die Schwalbe“) von *Giacomo Puccini*, welche vor Jahren in Italien mit durchschlagendem Erfolg gegeben wurde.

Neuordnung des Schumann-Museums

Das 1910 anläßlich der Feier des 100. Geburtstages Robert Schumanns in dessen Geburtsstadt *Zwickau i. Sa.* gegründete *Robert Schumann-Museum*, das 1914 dann vier Räume in dem neuen städtischen Museum erhielt und dadurch der Oeffentlichkeit bekannt wurde, hat sich im Laufe der 17 Jahre seines Bestehens außerordentlich entwickelt; sowohl hinsichtlich der Menge der Stücke, als auch durch eine sorgsame Gliederung und Katalogisierung derselben durch den dasselbe noch jetzt leitenden Gründer. Es besteht seit Anfang aus den drei Hauptabteilungen: Ausstellung, Archiv, Bibliothek. Immer mehr hatte sich der Wunsch geltend gemacht, für die vielen kostbaren Gegenstände, die verwahrt nur im Archiv lagen, mehr Ausstellungsräume zu schaffen und zugleich durch einen biographisch-historischen Aufbau zu gewinnen, damit auch dem Mann aus dem Volk ohne musikalische Fachkenntnis das Lebensbild des großen Romantikers und seine Bedeutung und auch Clara Schumanns Wirken vor Augen gebracht werden könne. Das ist dann auch möglich geworden und zwar durch engste, mehrmonatliche Zusammenarbeit des kunsthistorisch geschulten amtlichen Museumsdirektor Dr. *H. Gurlitt* mit dem Vorsteher der Schumann-Abteilung. Durch die von Dr. Gurlitt getroffene sehr geschickte Raumeinteilung sind nicht weniger als 9, und wenn man den Treppenvorplatz mit Büsten und Denkmalsentwürfen dazu rechnet, 10 Räume entstanden. Die Ausstattung ist streng nach den modernen Gesetzen der Raumkunst erfolgt, was um so leichter möglich war, als ein außerordentlich reicher Stoff zur Verfügung stand, der noch nicht zum vierten Teile für die Ausstellung verwendet werden brauchte, also sorgsame Auswahl gestattete. Raum 1 und 2 behandeln chronologisch das Leben: Zwickauer Jugendzeit, dabei besonders auch den Vater, den trefflichen Schriftsteller und Buchhändler August Schumann, dann die Studentenzeit in Leipzig und Heidelberg, die Zeit, da Robert Schumann Virtuos werden will, die Davidsbündler-Zeit, sein erstes Schaffen in Leipzig, seinen Kampf um Clara, die Verheiratung (1840), die Konzertreisen, dann die Dresdner Zeit (1844—1850) und weiter die Düsseldorfer (1850—1854) und zuletzt Krank-

heit und Ende in Bonn. Raum 3 und 4 sind speziell dem Werk gewidmet. Man findet da viele Handschriften seiner Werke, die Erstdrucke derselben, die Bildnisse der Textdichter, der „Wegebereiter", das sind die Verleger, Schriftsteller, Musiker, die sich schon zu Lebzeiten für Schumanns Werk einsetzten. Hier finden sich auch zahlreiche Widmungen an Schumann von Zeitgenossen, z. B. von Berlioz, Mendelssohn, Gade, auch Rich. Wagner u. a. Ein besonderer Schaukasten ist auch dem Schriftsteller Schumann gewidmet. Man findet da handschriftliche Konzepte zu Aufsätzen und Kritiken, die Erstausgaben der Schriften über Musik und Musiker, selbstverständlich auch als Hinweis den 1. Band der Zeitschrift für Musik, die in der Bibliothek vollständig vorhanden ist usw.; ebenso Bildnisse vieler Mitarbeiter wie Zuccalmaglio, Marx, Lobe, Markull u. a. Ein besonderes Wertstück ist die von Rob. Schumann selbst angelegte Sammlung der Druckausgaben seiner Werke mit handschriftlichen Einträgen von ihm z. B. über die ersten Aufführungen, Zeit und Ort der Skizzierung, das Erscheinungsjahr. Raum 5 ist Clara Schumann und ihrem Vater Friedrich Wieck gewidmet: Biographische Briefe, handschriftliche Kompositionen, besonders auch unveröffentlichte, Verzeichnis und Bildnisse von Schülern, Diplome, Programme usw. Raum 6 trägt die Inschrift „der Nachruhm". Und hier findet man in reicher Fülle, wie die Künstler Schumann darstellten und feierten, die wichtigste Literatur, Programme von Schumann-Festen, natürlich auch viele Bildnisse derjenigen, die zu Schumanns Nachruhm beigetragen haben. Raum 7 ist nun das „Allerheiligste", das schon kürzlich durch die Frankfurter Ausstellung bekannte „Gedenkzimmer", ausgestattet mit Originalmöbeln, Instrumenten, Bildern, Büchern, alle aus dem ehemaligen Besitze. Ein wohltuender Zauber geht von diesem Raum aus, man ist im Geiste „bei Schumanns" und empfängt gleichsam die Luft, die das edle Künstlerpaar atmete.

Raum 8 und 9 sind dem Archiv und der Bibliothek vorbehalten. Hier liegen in den Schränken wohlgeordnet die Musikhandschriften, Briefe, sonstige Schriftstücke nicht nur von Robert und Clara Schumann, sondern auch aus dem geistigen Umkreise derselben, hier finden sich die großen Programme und Faksimilesammlungen, die Sammlungen der zahlreichen Bildnisse usw., auch die Sammlungen der Abschriften unveröffentlichter Briefe, vieler Briefe an Robert und Clara Schumann. Und in der Bibliothek die alten Zeitschriften, die Schumann-Literatur, deutsche und außerdeutsche, soweit diese schon zu erreichen war, die sehr große Sammlung von Artikeln usw. Hier finden wir auch die zahlreichen Kataloge, die schon oft den Forschern, Doktoranden gute Dienste getan haben. — Erst 17 Jahre alt, hat sich die Sammlung doch schon auch wissenschaftlich wertvoll erwiesen und um so mehr wird daran gearbeitet, sie nach allen Seiten mit den verfügbaren Mitteln weiter auszugestalten. Zu dieser Ausgestaltung trägt besonders auch die 1920 gegründete *Schumann-Gesellschaft* wesentlich mit bei, wie das auch bei der Eröffnung Oberbürgermeister *Holz* besonders mit hervorhob. Zu der Eröffnung war auch neben Vertretern der Fachpresse, wie z. B. Dr. Heuß, dem jetzigen Leiter der Schumannschen Zeitschrift, und der Tagespresse, den Spitzen der Behörden Zwickaus u. a., die jüngste der noch lebenden drei Töchter des Künstlerpaares, Frl. *Eugenie Schumann* aus Interlaken, eine greise Dame von 76 Jahren, erschienen, was der Feier einen besonderen Wert gab. Reichsminister *v. Keudell*, der *Reichsverband deutscher Tonkünstler* und viele andere hochgestellten Personen und Korporationen hatten Begrüßungen gesandt. — Das Museum ist jetzt wieder wie vor der Umordnung täglich geöffnet zu bestimmten Stunden, für Forscher nach Uebereinkunft auch über diese Zeit hinaus. *Martin Kreisig, Zwickau i. S.*

Die Musik im Hause der Alba

Von Herrn Dr. *Benno Ziegler*, München, wird uns geschrieben: „Einen großen Ausschnitt aus der spanischen Musikgeschichte und gerade kulturhistorisch und völkisch zweifellos einen sehr bevorzugten stellt die Arbeit von *José Subirá* dar, die unter dem Titel *„La Musica en la Casa de Alba"* und unter der Protektion eines Nachfahren dieses erlauchten Hauses in einer buchtechnisch geradezu glänzenden, mit über 50 Lichtdrucktafeln geschmückten Aufmachung eben (Madrid 1927) veröffentlicht wurde. (Die *Bayerische Staatsbibliothek München* ist durch freundliche Zuwendung in den Besitz dieses Privatdruckes gelangt.) Dieses auf eingehende geschichtliche Studien gegründete Buch ist —

abgesehen von seinem Werte als Familiendokument — in erster Linie eine wichtige Quelle für die musikgeschichtliche Forschung; denn mit allergrößter Sorgfalt sind darin alle im Bereiche des Hauses der Alba durch die Jahrhunderte aufbewahrten Musik-Handschriften und -Drucke aufgezeichnet. Es erhält aber darüber hinaus einen besonderen Reiz durch die Tiefen- und Umblicke, mit denen es *die einzelnen Phasen der Musikentwicklung Spaniens zu erklären und in die abendländische Musikgeschichte einzugliedern* versucht. Nicht zu verwundern ist es, daß dabei dem erdechten spanischen Musikgut eine besondere Rolle und eine ins einzelne gehende Untersuchung gewährt wird. *Juan del Encina* — Poet und Komponist des ersten Herzogs von Alba —, dessen Schäfer- und Singspiele Oper und Oratorium in Spanien begründeten, oder die Vertonung eines Calderonschen Textes durch Meister *Hidalgo* stehen bei der Darstellung des XVI. und XVII. Jahrhunderts mit Recht ebensosehr im Brennpunkt des Interesses wie für das XVIII. Jahrhundert die Lebens- und Werkschilderung der Wahlspanier *Montali, Brunetti, Corselli, Coradini* und der blut- und geistechten Spanier *José Herrando, Luis Mison, Joseph de Torres Martinez Bravo, Vicente Martin, Guillermo Ferrer, Antonio Gerrero* und *Blas de Laserna*. Ueber diesen nationalen Kreis führten die politischen Tendenzen der einflußreichen Alba auch die Reichweite ihrer künstlerischen Bestrebungen vor allem nach dem belgischen Norden. *C. Krebs* war es, der in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft schon 1893 auf die geschichtliche Bedeutung der „Privatkapellen des Herzogs von Alba" hinwies; in dieser neuen Darstellung von Subirá werden die Verhältnisse des Brüsseler Musikbetriebes klarer gestellt und vor allem die Hymnenkompositionen des Kapellmeisters *Pedro de Hotz* ins rechte Licht gerückt. Es werden auch italienische und Pariser Einflüsse und Beziehungen aufgedeckt, die sich z. B. in einer Widmung eines Albumblattes von *Rossini* an die *Duquesa de Berwick y de Alba Doña Rosalia Ventimiglia y Moncada* (diese 8 Seiten umfassende Handschrift im Palacio de Liria ist unter vielen anderen vollkommen abgebildet) nachweisen lassen. — Musikgeschichtlich ist die Wahrnehmung des durchgreifenden Einflusses der instrumentalen Musik Italiens im 18. Jahrhundert, dagegen die früher und später immer stärker nationale Entwicklung des vokalen, des oratorischen und musikdramatischen Stiles höchst beachtenswert. Und unter dem Lichte, das auf *Encina* fällt, scheinen auch fürwahr die Liedkompositionen des 1890 durch *Barbieri* herausgegebenen *Cancionero musical* neu und stark aufzuleuchten. — Weltpolitische Veränderungen haben dem Mäzenatentum zum Schaden der Kunst urplötzlich harte Grenzen gezogen. Darum ist es doppelt zu begrüßen, daß dem Kulturhistoriker in Monographien dieser Art sachliche Unterlagen zur Darstellung des Einflusses eines kulturbedachten Feudalismus auf die Wegbahnung künstlerischen Schaffens unterbreitet werden."

Verlagsnachrichten

— Der Georg Kallmeyer-Verlag Wolfenbüttel, Berlin, versendet eine Subskriptionseinladung zu einer Gesamtausgabe der musikalischen Werke von *Emil Praetorius*, für die der Berliner Privatdozent *Friedrich Blume* zeichnen wird. Der Wolfenbütteler Hofkapellmeister Praetorius ist eine der bedeutendsten Musikerscheinungen in der Uebergangszeit von Renaissance zu Barock. Im übrigen sind weitere namhafte Gelehrte, darunter *Arnold Mendelssohn* und *Wilibald Gurlitt*, an dieser Herausgabe beteiligt.

— *J. G. Mraczeks Oper „Madonna am Wiesenzaun"* (Herrn Dürers Bild) — Vlg. Rob. Forberg, Leipzig — ist nach den erfolgreichen Aufführungen in vergangener Spielzeit in Altenburg, Hannover und Weimar nun auch von den Bühnen in *Brünn, Danzig, Duisburg-Bochum, Freiburg, Nürnberg, Prag (Deutsches Landestheater) und Saarbrücken* erworben worden. Weitere Abschlüsse stehen anläßlich der im Frühjahr stattfindenden Dürer-Vierhundertjahrfeier bevor, zu der Mraczek's Werk vielfach als Festoper in Aussicht genommen ist. — Das im gleichen Verlage erschienene Ballett *„Der Feuervogel" (L'oiseau de Feu) von Strawinsky* wird in der kommenden Spielzeit in *Antwerpen, Berlin* (Städt. Oper), *Brüssel* und *Stockholm* zur Aufführung gelangen.

— *Irma Burians* Buch „Aus Frau Musikas Werkstatt" ist soeben bei Breitkopf & Härtel in neuer Auflage erschienen. Das Buch, in einem hübschen Leineneinband, stellt eine sehr gute, für Kinder berechnete Einführung in die Anfangsgründe der Musiktheorie dar.

Musikwinter 1927/28

— In *Königsberg/Pr.* wurde das neue Heim des „Neuen Schauspielhauses", die ehemalige „Komische Oper", mit einer Vorstellung von *Shakespeares „Sturm"* eingeweiht. Die *Bühnenmusik* zu diesem Werke entstammte der Feder *Erwin Krolls.* Sie bleibt im Sinne des Spielleiters (Intendant Dr. Fritz Jessner) meist Andeutung und Anregung, enthüllt dabei aber in Farbe und Linienführung doch ein eigenes Gesicht. Das „Neue Schauspielhaus" hat sich in letzter Zeit mehrfach der Bühnenmusiken des genannten Tonsetzers bedient, so kamen Andrejews „Ocean", Sophokles' „König Oedipus" und zuletzt Alfred Brusts „Cordatus" mit Krollscher Musik zur Aufführung.

— *Hermann Scherchen* wurde von der *Russischen Philharmonischen Gesellschaft* eingeladen, in *Moskau* die Erstaufführungen zu leiten von Kreneks I. Sinfonie, der VII. Sinfonie von Miaskowsky, der beiden Orchestersuiten von Strawinski und der großen Streicherfuge von Beethoven. Von Moskau begibt sich der Künstler nach *Bukarest,* wo er in zehn aufeinanderfolgenden Abonnementskonzerten Bachs Weihnachts-Oratorium, die Kreuzstabkantate, die Kunst der Fuge, das Klavierkonzert von Toch, das Bratschenkonzert von Hindemith, die Faust-Sinfonie von Liszt, Mahlers Lied von der Erde, Brahms Altrhapsodie, Beethovens Meeresstille und glückliche Fahrt, Regers Serenade zur Erstaufführung bringen wird.

— *Alexander László,* der Schöpfer der Farblichtmusik, der in diesem Sommer in München im Rahmen der Ausstellung „Das Bayrische Handwerk", in Magdeburg im Rahmen der „Deustchen Theaterausstellung" und zuletzt in Dresden (Jahresschau deutscher Arbeit) Aufführungen der Farblichtmusik veranstaltete, bereitet für den Winter weitere Tourneen vor.

— *Oskar Fried,* der Berliner Dirigent, hat mit geteiltem Erfolg den Mailändern Bruckners „Siebente" vorgesetzt. Die lateinische Musikseele sträubte sich gegen die Brucknerschen Ausmaße und Inhalte, obschon das Scala-Orchester virtuos spielte.

— Von *Hermann Ambrosius* wird in dieser Spielzeit aufgeführt: III. Sinfonie in Hermannstadt, IV. Sinfonie in Weimar und Eisenach, „Ein Eleusisches Fest" in Plauen, Bremen, München, Sinfonische Dichtung „Faust" in Chemnitz.

— Die inzwischen in Hamburg uraufgeführte und auch in Wien gegebene erfolgreiche Oper *E. W. Korngolds, „Das Wunder des Heliane",* ist weiterhin in Berlin (Städtische Oper), München, Frankfurt a. M., Bremen, Braunschweig, Breslau, Chemnitz, Danzig, Lübeck, Nürnberg, Schwerin angenommen.

— In der Hamburger Philharmonie gelangt in der Saison 1927/28 unter Dr. *Karl Muck* zur Erstaufführung *Respighi:* „Pini di Roma", ferner bringt *Eugen Papst* an Novitäten: Gerhard von Keußler: Sinfonie in C dur (Uraufführung), an Erstaufführungen u. a.: Respighi: „Rossiniana-Suite", Wilhelm Ammermann: „Orchesterlieder", Heinrich Kaminski: „Magnifikat", Egon Kornauth: „Große Suite", Ernst Roters: „Sinfonische Suite für Klavier" und „Carnaval", Richard Strauß: „Panathenäenzug für Klavier und Orchester", Ernst Toch: „Komödie für Orchester", Hermann Hans Wetzler: „Visionen".

— Der Dresdner Komponist und Dirigent *Kurt Striegler* hat anläßlich des Jahrestages der Befreiung von Smyrna in Konstantinopel seine Tondichtung „Türk Ismir" aufgeführt. Es war das erstemal, daß ein Ausländer das *Orchester der Türkischen Republik* zur Verfügung gestellt bekam.

— Die *Dresdner* Neueinstudierung von „Cosi fan tutte" wurde von *Bernhard Pankok,* Stuttgart, inszeniert. Als erste Uraufführung ist in Dresden *Jan Brandt-Buys* „Traumland" vorgesehen.

— Eine vieraktige Oper *Franz Schrekers* „Die Orgel oder Liliams Verklärung" kommt im Frühjahr 1928 an der Berliner Staatsoper zur Uraufführung.

— Eine Oper des süddeutschen Komponisten *Julius Weismann,* „Regina del Lago", erlebt in Karlsruhe und Duisburg eine gleichzeitige Uraufführung.

— Als unvereinbar mit den ideologischen Aufgaben des Sowjettheaters wurden „Lohengrin", „Pique Dame", „Romeo und Julia", sowie einige Operetten aus dem Repertoire des Moskauer und des Leningrader akademischen Theaters gestrichen.

— Unter der Leitung von *Furtwängler* und *Schalk* bringen die *Wiener Philharmoniker* in dieser Saison: *Braunfels* „Präludium und Fuge für großes Orchester;", *Milhaud* „Serenade", *Ravel* „Zweite Suite aus Daphnis und Chloe", *Reger* „Variationen über ein Bach-Thema",

bearbeitet für Klavier und Orchester von *Karl Pillnáy, R. Strauß* „Panathenäenzug“, *Strawinsky* „Petruschka“ (Konzertfassung) und drei Orchesterlieder, *Ralph Vaughan Williams* „Fantasie über ein Thema des Thomas Tallis“, für Streichorchester.

— Im Rahmen der städtischen Konzerte, die die *Stadt Remscheid* in diesem Winter unter Leitung von *Felix Oberborbeck* veranstaltet, sind folgende Ur- und Erstaufführungen geplant: als Uraufführung: *Wilh. Berger*, Konzertstück für Klavier und Orchester (nachgelassenes Werk, von der Witwe des Komponisten dem Pianisten Prof. Kurt. Schubert aus Berlin zur Uraufführung übergeben), Erstaufführungen: *Braunfels*, Fantastische Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz, *Gál*, Ouvertüre zu einem Puppenspiel, *Debussy*, Prélude à l'après-midi d'un faune, *Max Anton*, Drei Stücke für Orchester, *Karl Hasse*, Violinkonzert, *Bruckner*, Dritte Sinfonie d moll, *Schütz*, Weihnachtsoratorium, *Waltershausen*, Krippenmusik.

— Dr. *Gerhard von Keußler* hat eine neue Sinfonie (C dur) vollendet. Das Werk wird in einem *Papst*-Konzert der Hamburger Philharmoniker am 1. Februar 1928 zur Uraufführung gelangen.

— In *Erfurt* wurde vom Schachtebeck-Quartett das B dur-Streichquartett von *August Halm* gespielt. — *Essen* kündigt an *Arthur Honnegers* „Antigone“. — *Sandro Benelli*, der Bruder des Dichters Sem Benelli, unternimmt mit seinem Chor eine Konzertreise nach den Vereinigten Staaten und Kanada. — *Bernardino Molinari*, der Direktor des römischen Augusteo-Orchesters, dirigiert in Amerika, Leningrad und Budapest. — *Riccardo Zandonai*, einer der besten heutigen Komponisten Italiens, hat eine neue Oper „Giuliano“ geschrieben, die in Neapel zur Aufführung gelangt. — In *Philadelphia* dirigieren in diesem Winter *Toscanini, Fritz Reiner, Ossip Gabrilowitsch, Mengelberg, Frederick August Stock, Sir Thomas Beecham, Pierre Monteux* — Meisterdirigenten!

Neue Schallplatten

Brunswick. A 138. Dvorák: Largo „Aus der neuen Welt“ (bearbeitet von Fisher mit englischem Gesang). Nur aus eigener Sehnsucht empfundenes Heimwehgefühl kann so überzeugend klingenden Ausdruck finden! Besonders klare Aufnahme fördert die starke Wirkung. — *Grammophon. B 29 138—29 146.*

Beethoven: „A moll-Streich-Quartett“ Op. 132 (gespielt vom Deman-Quartett). Dieses in Valeurs und Dynamik prächtige Zusammenspiel bedeutet erheblichen Fortschritt der Reproduktionstechnik. Interessantes Studiummaterial für Amateure und Berufsspieler. — *Vox. 8452 E. „Warum?“, „Mitropa“, Foxtrott.* (Neues Jazz-Orchester von Boulanger.) Boulangers Vielseitigkeit, sein animalisches Temperament mischen sich aufs glücklichste der geistigen Potenz des kompositorisch, pianistisch, sowie dirigentisch begabten Deutsch-Russen Bik, welcher sorgsam gewählte Kräfte zum Musterensemble strafft. Die virtuose Absolvierung dieses stets konzertant bleibenden Jazz-Gebildes, seiner originellen und einfallreichen Musikalität eröffnen dem Boulanger-Orchester begründete Aussicht auf künftige Jazz-Weltmeisterschaft. — *Parlophon. P 9098*[1]. *Ambroise Thomas, Ouvertüre zur Oper „Raymond, das Geheimnis der Königin“*. Dirigent: Zweig. Sehr angenehm, dieser fein pointierten charmanten Unterhaltungsmusik Thomas' wieder zu begegnen. — *Columbia. L 1833*[1]. *Verdi, „La forza del destino“*. (G. Arangi-Lombardi, Sopran, Scala-Chor und Orchester.) Von den Aufnahmen dieser weitspannenden Wundermusik Verdis vielleicht die schönste Platte: Equilibrierte Chöre, darüber schwebender Sopran voll warmer Tragfähigkeit. — *Electrola. D A 817. „Du leichter Schatten“ aus „Dinorah“, Meyerbeer* (gesungen von Amelita Galli-Curci). Schade, daß diese selten treffliche Koloraturistin ihr Können nicht auf einer unserer Opernbühnen zeigt . . . — *Polydor (Grammophon). H 70 006/7. „Sch'mah Kolenu“*, Oberkantor S. Pinkasovicz. „Neutönern“ jeder Art sei diese ungewöhnliche Leistung minimaler Tonabweichungen und melismatischer Künste zur Anregung warm empfohlen. *L. Thurneiser.*

[1] Wichtig: Platte vom Nebenraum aus hören.

* * *

Ankündigungen

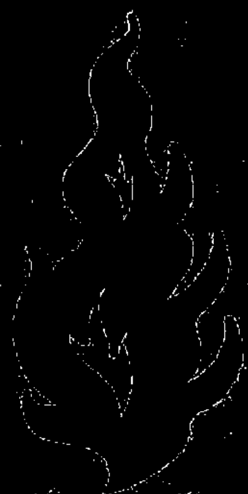
Für unsere nächsten Unternehmungen haben wir eine neuartige Tanz-Sondernummer, eine breitere Würdigung von August Halm, Psychologien katholischer und protestantischer Kirchenmusik (aus berufenster Feder), sowie ein Weihnachtsheft in Aussicht genommen.

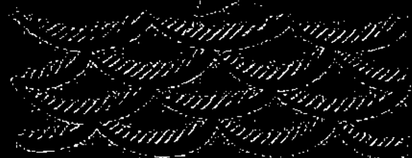
Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

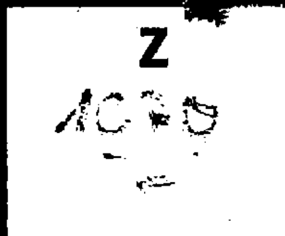
NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. ◆ HEFT 5







STUTTGART

VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober
vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . . RM. 5.40
Einzelhefte . . . . RM. [illegible]
Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 5.80 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2447. Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. 145.—, 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. 40.—, 1/8 Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.50 (Mindestgröße einer Anzeige 12 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bezw. Wiederholungen angemessener Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT, STUTTGART

49. JAHRGANG

NEUE MUSIK-ZEITUNG

1928 / HEFT 5

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT / STUTTGART

Soziologische Strukturen in der Musik

Von Dr. Robert Heiß, Köln

Dieser Essay des Verf., der dem Scheler-Kreis nahesteht und sich bedeutsam über Kierkegaard äußerte, packt sein Thema anders als M. Webers „Rationale und s. ziologische Grundlagen".

Magie und Zauber haben eine größere Rolle im Dasein der Menschheit und seiner Geschichte gespielt, als wir heute glauben mögen. In Rausch und Sehnsucht wurzelt das menschliche Leben stärker, als es nach obenhin den Anschein hat. Der Strom des Lebens kommt nicht nur aus den Bezirken der unmittelbaren Lebenstriebe und der Vernunft. Wenn man heute auch fast nur auf die Triebe und die Vernunft, auf Triebkraft und Bändigung des Lebens blickt, so existiert trotzdem eine dritte Ebene des menschlichen Daseins. Dort haben Triebe und Vernunft letztlich wenig zu sagen. Der Mensch existiert zwischen Leben und Vernunft. Wo er sich beider nicht mehr erwehren kann, wird er, flüchtend, abergläubisch, wo es ihm gelingt, über Leben und Vernunft zu kommen, wird er zum Künstler. Jeder Mensch findet sich zu Zeiten in dieser Ebene des menschlichen Seins und dient nicht mehr allein dem Leben oder der Vernunft, sondern einem unbekannten Gott.

Wenn Nietzsche nicht auf das Dionysische hingewiesen hätte, wäre der Intellektualismus in Sachen der Kunst noch viel mehr verbreitet. Ohnehin drängt sich immer wieder die Tendenz, Kunst einerseits als „Können", Spezialistentum, Virtuosentum andererseits als „Gekonntes", Gemachtes, Geschaffenes zu interpretieren, siegreich durch, als ob der Wille zu solcher Interpretation einem Zeitalter, das so gänzlich von dem Begriff der Leistung beherrscht ist, untrennbar und im Tiefsten anhängt. Diesem Zugriff entzieht sich das Eigentümlichste an der Kunst. Alle Kunstphilosophie, die in das Formalisierende abgetrieben wird, verliert das Grundereignis, die Tatsache, das Eigenwesen Kunst. Mag sie noch so viele ästhetische Gesetze finden. Das Ereignis der Kunst ist doch dies: daß hier eine Kraft wirksam wird, die spontan und eigengesetzlich, wie die Natur und das Leben selbst ist; daß der Mensch sie ergreifen kann und von ihr ergriffen wird, als führender Geführter schicksalsmäßig einen Weg geht. Daß wir Kunstwerke schaffen und auf Kunst reagieren, ist letztlich genau so rätselhaft wie unser Leben. Wir essen und trinken um zu leben. Aber die Tatsache und das Ereignis der Kunst ist nicht so zurückführbar und bleibt ein Urphänomen wie das Leben selbst. Und alle Aesthetik, die von den „ewigen Werten" der Kunst,

vom „unwandelbar Schönen“ spricht, stellt einen Wechsel auf etwas aus, was sich ständig wandelt, was an Inhalt stets wechselt und nur als Ereignis dauernd besteht. Die Philosophie der Kunst hat sich nun immer weniger um diese Seite des Phänomens gekümmert. Ihr Augenmerk war darauf gerichtet, wie diese Wirkung geschieht und was die verschiedenen Wirkungen unterscheidet. Zweierlei Art von Kunstphilosophie trat in den Vordergrund, psychologisch-erklärende und ästhetisch-bewertende. Die Ergebnisse beider Forschungsrichtungen sind außerordentlich wertvoll. Aber beide haben als Material den heutigen Menschen und die Wirkung der Kunst auf den heutigen Menschen. Dies wird zu einer Fehlerquelle von gar nicht abzuschätzender Tragweite. Die Kunst steht niemals still, sie verändert sich wie alles Menschliche. Wenn die Kunst einmal eine ungleich größere Macht gehabt hätte, wenn gar heute unmittelbares Kunstempfinden nicht mehr vorhanden wäre — dann hätten wir nicht nur innerlich die Kunst verloren; all unsere Kunstgesetze und Wirkungsanalysen würden uns nicht einmal den unverfälschten Begriff der Kunst geben.

Seit 20 Jahren geht eine große Bewegung durch die Geisteswissenschaften. Jenes Bewußtsein, das in der Zeit vor und nach der französischen Revolution erwacht sein mag, in der deutschen Romantik sich mächtig durchsetzt, im zivilisatorischen Geschehen immer wieder auftrumpft, hat die Geisteswissenschaften überflutet: man sieht die Bedeutung der Geschichtlichkeit des Menschen, man weiß, daß das menschliche Wesen aus der Urzeit herausgewachsen ist, daß der heutige Mensch auf einer Pyramide von Generationen steht. Ein Kind dieser Bewegung ist die *Soziologie* und ihre Methode. Wo sie Menschen und menschliche Dinge in der Geschichte zurückverfolgt, will sie nicht nur historische Zusammenhänge finden, sondern die sinngesetzliche Abstammung und Entstehung einer Sache aufsuchen.

Die Situation.

Gerade da muß man anfangen, beim ganz primitiven Entzücken über ein vielleicht unmögliches, schlechtes und kitschiges Bild, bei der tiefen und dem bewußten Menschen fürchterlichen Sentimentalität über ein Gedicht. Der Filmregisseur läßt Musik spielen, wenn er die Leute fröhlich auf dem Bildstreifen haben will und ganz seltsam ist es, wie jeder Mensch beim Klang einer Blechmusikkapelle aufhorcht. Was wirkt hier? Am Bild, am Gedicht mögen es Vorstellungen, Erinnerungen und Bewußtseinstätigkeiten sein. Das fällt weg bei der Musik. Wie Naturkräfte oder Erlebnisse auf den Menschen wirken, so wirkt hier ein Etwas, das jedes sachlichen Inhaltes entbehrt, das weder nützlich noch schädlich ist. Hier tritt das Magische der Kunst deutlich in den Vordergrund. Die Erklärung, daß meine Gehörsnerven funktionieren und mir Lust verschaffen, besagt gar nichts. Alle Tätigkeiten des Lebens sind zweckhaft. Wo liegt der Zweck einer Tätigkeit, die nicht nur allein auf das Animalische und Vegetative, auf Bestehen und Leistung des Körpers gerichtet ist?

Verbindend und verpflichtend tritt hier offenbar eine Macht und Welt an den Menschen, der er folgt. Anders der primitive Mensch, anders der moderne. Beim primitiven Menschen ist es ein Rausch, der zu bestimmten Tagen veranstaltet wird, eine Gemeinsamkeit, die die Grundlage für solche Erlebnisse gibt. Heute steht der ausübend Musikalische dem empfangend Musikalischen gegenüber. Das Erlebnis

zerfällt in zwei Hälften, das musikalisch produktive Erlebnis und das aufnehmende, das Nacherlebnis. Die religiöse Musik etwa steht in der Mitte, noch mehr die Tanzmusik. Das Musikalische ist hier nicht nur Mittel, aber auch noch nicht Selbstzweck. Heute ist zweifellos die Idee der Wirkung, wenn auch der musikalischen Wirkung im Musikleben beherrschend. Früher war die Musik nur Mittel des religiösen Dienstes. Trotzdem entstand immer das musikalische Erlebnis. Die Basis freilich war vollkommen verschieden. Damals eine unmittelbar gefühlsmäßige, heute die bewußte, willentliche Situation zur Erzeugung der Erlebnisse.

Ganz analcg läuft eine Entwicklung in der Musik selbst. Die vermittelte, vorstellungshafte, bewußtseinsmäßig erworbene Wirkung ist unversöhnlich zusammengekettet mit der melodiösen, unmittelbaren und ergreifenden. Aber das Verhältnis verschiebt sich immer mehr zuungunsten der reinen Melodienmusik. Und etwas von Programmusik steckt heute in aller Musik — wenn man unter Programm schon die starke Beteiligung des Bewußtseins und der Reflexion versteht. Das Merkwürdige aber: vielleicht ist die Musikalität in der melodiösen Musik doch stärker, vielleicht die bewußtseinsmäßige Erzeugung der Musik ungünstiger. Die Linie ist ja ganz deutlich zu sehen. Offenbar ist das musikalische Erlebnis auf eine Gefühlssituation gelagert, die der religiösen sehr ähnlich ist. Allmählich befreit sich die Musik und wird selbständig. Aber wird sie damit unabhängig von dieser Situation, so wird sie andererseits abhängig vom Willen. Löst sie sich los aus einer Erlebniswelt, so gerät sie andererseits in die Bewußtseinswelt. Stand sie früher unter dem Urgeschehen des Gefühls, so rückt sie heute der bewußten Erzeugung und dem Bewußtsein näher und näher. Aber: abhängig vom Gefühl oder abhängig vom Bewußtsein, was ist in beiden Fällen das Wesen der Situation, aus der das musikalische Erlebnis kommt?

Angesichts dieses Tatbestandes ist die Frage, ob es ein musikalisches Grunderlebnis gibt, auf dem das Komponieren und das musikalische Hören beruht, um so dringlicher. Ein solches Grunderlebnis müßte zu allen Zeiten dagewesen sein. Die heutige Trennung der Musik in Komposition und Anhören läßt das musikalische Erlebnis in zwei Formen auftreten. Der komponierende Mensch will ein musikalisches Erlebnis erzeugen, er erlebt fern von seinem Publikum seine Musik, schreibt sie nieder und hält sie fest. Ein Musiker ist Komponist, heißt, er ist darauf eingestellt, musikalische Erlebnisse in sich werden zu lassen, einzufangen und übertragbar zu machen. Der Zuhörende dagegen nimmt dieses Erlebnis auf, allerdings erlebt er nicht so spontan wie der Komponist. Er erlebt nach, was jener ihm vorerlebt hat. Vielleicht untermischt er dieses Erlebnis noch, verändert es und läßt so Neues entstehen. Es bleibt doch bestehen, daß jenes Anhören den Anstoß gegeben hat.

Das Gewand, in dem hier das musikalische Grunderlebnis — falls es eines gibt — auftritt, ist das der musikalischen Leistung und des musikalischen Nacherlebnisses. Denkt man daran, daß es Zeiten gab, wo alle Musik ausschließlich fast im kultischen und religiösen Dienst stand, so möchte man glauben, daß die Musik heute unabhängiger ist. Aber damit hätte man schon über die Frage, die zur Diskussion steht, entschieden. Fraglich ist ja gerade, was das musikalische Grunderlebnis sei. Erst daraus aber ist zu erschließen, welche Form die ihm angemessenste ist. Erst dann aber ist zu ermessen, welcher Art die Abhängigkeit oder Unabhängigkeit der Musik sein darf.

Je weiter man nun zurückgeht in der Geschichte der Menschheit, desto mehr bekommt es den Anschein, als ob die Musik stets abhängig war. Vorwiegend war die Musik religiöses Mittel. Bei Opfern, religiösen Festen diente das Musikalische diesem Zweck. Daneben freilich steht immer auch Musik als Mittel der Erheiterung. Die Flötenspieler der Antike sind ein Beispiel dafür. Der Gegensatz profane und religiöse Musik ist bis zu den Primitiven zurückzuverfolgen. Dort verschmilzt er. Musik wird hier ein Mittel für außergewöhnliche Gelegenheiten, ohne daß unterschieden ist zwischen religiösen und menschlichen Festen. So dient Ton und Klang ebenso dazu, die Geister abzuhalten, wie sie zu rufen; bei Krieg, Fest und Opfer wird dieselbe Musik gemacht. Die Welt des „Tabu" ist aufs engste mit dem Musikalischen verbunden. Im Tabu verschmilzt ja das Heilige und das Dämonische, das Tabu aber zeigt sich im Schwirren, das durch Musikgeräte erzeugt wird oder im Ton der dumpfen Trommel. Was den Eiszeitmenschen anlangt, so wissen wir von seiner Musik nichts. Die Wahrscheinlichkeit, daß er andere Töne als die der Verständigung gehabt hat, ist ganz gering. Einer Theorie der Sprachentstehung zufolge glaubt man, daß die Sprache überhaupt aus dem Ruf nach dem sexuellen Partner hervorgegangen ist. Hier freilich hätte der *musikalische* Ton keinen Platz.

Das musikalische Grunderlebnis.

Die Bindung der Musik an das Dämonische, Magische, dann an das Religiöse, endlich an den Geist ist sehr merkwürdig. Sie läßt vermuten, daß die Musik nicht im animalischen Leben des Menschen eigentlich verwurzelt ist. Sie zeigt schon, daß Musik zwischen Physischem und Psychischem steht. Das menschliche Leben kennt, wie das Tier, das Zweckgefühl, die Zwecksituation. Darüber hinaus aber weiß der Mensch um seinen Tod, das Bewußtsein vermittelt ihm die Todessituation und das Wissen von seiner Vergänglichkeit. Das Religiöse wächst nicht zuletzt aus diesem Gefühl der Abhängigkeit und dem Wissen um das Jenseits und des eigenen Ichs heraus. Zwischen diesen beiden Situationen, der Zwecksituation und der Todessituation, dem Bemühen um das Leben und dem Warten auf das Jenseits, dem Willen zum Mehrleben und der Angst vor dem Tode gibt es Grenzsituationen und Uebergangssituationen. Sie sind immer gekennzeichnet durch eine eigentümliche Mischung von Lust und Schmerz, von Lebensfreude und Weltschmerz, von Bewußtsein und Gefühl. Es ist ein schmerzlich-süßes Gefühl, ein melancholisches Glück, ein ganz untheoretisches und doch keineswegs verwertbares, ein lächelndes Wissen um die Vergänglichkeit und das Weiter des Menschen. In dieser Haltung ist der Mensch gebrochen, ohne vernichtet zu sein, er ist stark und doch handlungsunfähig, er steht nicht ganz im Leben, er schaut aber auch nicht auf das Jenseits. Der Mensch ist zu tiefst in einer Grenz- und Uebergangssituation. Der Dichter und Künstler mag sein Leben in ihr leben, aber auch der Mensch des täglichen Tages gerät plötzlich in sie hinein und sieht blitzartig Leben und Tod nebeneinander.

Wenn man nach dem Ort musikalischen Grunderlebnisses fragt, so fragt man immer zugleich nach der Situation, aus der das Musikalische geboren wird. Es liegt auf der Hand, daß in der Situation des animalischen Lebens das Musikalische nicht beschlossen ist. Dort herrschen allein und unumschränkt die Zwecke der Nahrungs-

suche und der Sexualität. Ebenso wahrscheinlich ist es, daß nicht nur die Musik, sondern alle Kunst aus Grenzsituationen entspringt. Aber damit ist erst wenig gewonnen. Denn es gibt Tausende von Grenzsituationen. Ueberall dort, wo der Mensch aus dem unbekümmerten Leben herausgeht, gerät er in eine Grenzsituation. Ob er sich zum Geist wendet und reflektierend sich selbst und seinem Leben gegenüberstellt, ob er von der Religiosität aus sein Leben bewertet, ob er nihilistisch und und verzweifelt sein eigenes Leben verachtet — jeder unwissentliche oder wissentliche Dienst an einer Idee zwingt ihn in Grenzsituationen. Der Mensch, der einer Idee untertänig ist, ist immer an einer Grenze seines Lebens angelangt, insofern immer die Möglichkeit besteht, daß zwischen seinem Leben und seiner Idee eine Feindschaft ausbricht.

In welcher Grenzsituation nun ist das musikalische Erlebnis heimisch? Auf der einen Seite steht das Gefühl, jenes unmittelbare Fühlen, das bei aller Kunst und vielleicht am stärksten in der Musik trägt und hält. Der Ausdruck Lust paßt nicht ganz auf dieses Verhältnis; denn die Lust ist gröber, vielleicht intensiver als die Freude der Kunst. Dieser Zustand wird erzeugt im Zusammenklang mit den Motiven. Sie stehen auf der anderen Seite und sind vielfältig. Religiöse, Leistungs- und magische Motive bringen die Musik hervor. Sie machen die Grenzsituation erst fruchtbar. Sie bewirken, daß der Mensch, der sonst vielleicht tatenlos, melancholisch oder freudvoll in der Grenzsituation verharrt, etwas aus sich heraussetzt oder aber sich öffnet. In der Grenzsituation zu sein, bedeutet ja, für einen Moment außerhalb seines eigenen Lebens zu stehen, in diesem Moment gleichsam über sich selbst hinaus zu fühlen — daher so viele Künstler die Göttlichkeit des Künstlers gesagt haben. In der Tat liegt etwas Außerordentliches darin, wenn dieser gesteigerte Zustand eines Empfindens nun plötzlich tätig wird und das Kunstwerk erzeugt.

Diese Tätigkeit in der Grenzsituation nennen wir Produktivität. Der Mensch ergreift nicht aus den Zwecken seines Lebens heraus, sondern über sein Leben hinweg einen Stoff, er nützt ihn nicht aus, sondern er formt ihn. Er tritt in ein merkwürdiges Verhältnis zum Stoff. Er erlebt in einer eigentümlichsten Weise. Er genießt ihn nicht, er vernichtet ihn nicht, er wird aber auch nicht von ihm vernichtet. Jenseits all dieser Verhältnisse liegt das Erlebnis des Menschen in der Kunst. Er geht in den Stoff über, lebt in ihm, ist selbst ganz Tätigkeit geworden, die in diesem Stoff lebendig wird. In der Musik tritt hier das am reinsten hervor. In aller erzählenden oder dichtenden Kunst ist die Abhängigkeit vom Bewußtsein sehr stark, der Stoff muß erdacht werden. Bei der bildenden Kunst ist fast noch stärker die Abhängigkeit vom Material, etwas muß nachgebildet werden und dargestellt werden. Nur in der Musik ist nach dieser Richtung hin eine vollkommene Freiheit. Der Ton allein herrscht — erklingt und wird bewegt. Darum ist auch in der Musik das Erlebnis der Loslösung vom täglichen Tag und vom Leben so stark, wie sonst in keiner Kunst. Der Mensch in der Musik hört mit seinem ganzen Wesen — ob es nun ein sentimentaler Schlager oder eine Sonate ist. *In der Musik allein ist die Grenzsituation ausschließlich gefühlsmäßig erreicht.* Das Bewußtsein vermag sich nicht zu rühren. Ohne zu denken, fühlt der Mensch den Umkreis seiner Welt im Tonerlebnis. Der Mensch braucht nichts

wahrzunehmen, er muß keine Vorstellungen bilden, er muß nichts sehen oder denken: Er steht wie in einem magischen Kreis.

In diesem Grunderlebnis ist die Musik beheimatet. *Die Wandlungen dieses Erlebnisses unter den verschiedenen Anforderungen der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft bedeutet die Entwicklung und das Schicksal der Musik.*

Die soziologischen Faktoren.

Man versteht, warum hier so betont mit dem Magischen angefangen wurde. Nur am Beispiel des Magischen läßt sich jene unmittelbare Verkettung von Leben und Stoff in der Kunst zeigen. Leben ist Leben und Tod ist Tod. Zwar mögen gewisse Gesetze ebenso für die tote Materie wie für das Leben gelten. Aber die Grenzen der Erkenntnis und der Vernunft sind scharf gezogen, jenseits ihrer liegt das unendliche Gebiet des Unerklärbaren. Ein solches Grundphänomen, das nur aufgezeigt werden kann, ist das musikalische. Sicher ist dies: der Mensch in der Grenzsituation hat einen außergewöhnlichen Kontakt mit irgendwelchen Dingen oder Gesetzen. Und was dem dämonischen oder genialen Menschen vielleicht als Kennzeichen anhaftet, das ist jedem Menschen in der Musik erlebbar. Hier ist er genau so ausgeliefert, genau so gesteigert, genau so an der Grenze seines Bewußtseins und doch sicher und gesichert.

Das Erlebnis der Grenzsituation war zu allen Zeiten da. Vielfach kommt aus ihm das Religiöse, noch öfter vielleicht der Glaube an Zauber, übermenschliche Kräfte und Wirkungsmöglichkeiten. Aber die jeweiligen soziologischen Faktoren färben die Grenzsituation immer um. Besonders die Entwicklung des Bewußtseins legt eine deutliche Tendenz in den Veränderungen der Grenzsituation fest. Wie der Mensch überhaupt zur Kunst gekommen ist, vermag die Soziologie heute noch nicht festzustellen. Wir wissen nur, daß die Kunst schon beim Eiszeitmenschen vorhanden, richtiger zuhanden war. Die primitiven Zeichnungen der Urmenschen beweisen es. Aufs engste scheint Kunst damals mit Zauber verknüpft zu sein. Das bedeutet, daß die Grenzsituation unmittelbar mit dem Willen zum Wirken und Wehren verbunden ist.

Es muß aber ein ganz bestimmtes Moment sein, das den Menschen zum Ton greifen läßt. Ob er glaubte, in den Tönen der Natur die Stimmen der herrschenden Gewalten zu vernehmen? Der Angstruf und der Lustschrei war sicherlich dem frühesten Menschen mitgegeben. Aber von dort bis zur Musik ist ein weiter Weg — wenngleich auch diese Töne in Grenzsituationen verwurzelt sind. Man denke an den Mythos vom sterbenden Schwan und seinem Gesang. Der Sprung von jenem Ton, der unmittelbar herausgestoßen wird, von dem Summen, das die Arbeit begleitet, zur Musik ist groß. Denn alles Tönen dieser Art ist Geschehen, aber kein eigentliches Erlebnis. In der Musik wird der Ton erlebt. Dieses Erlebnis ist erst möglich, nachdem es gelungen war, den Ton willentlich zu formen. Wo dieser Wille entstand, was ihn hervorgerufen hat, ist uns nicht überliefert.

Der Wille zum Ton enthält aber, wie aller Wille, ein Gramm Bewußtsein. Und damit waren die Grenzen der Musik abgesteckt. Jenes Gramm Bewußtsein, das notwendig ist, um willentlich den Ton zu erzeugen, ist die *eine* Grenze, hier beginnt

Musik. Andererseits kann das Bewußtsein übermächtig werden und die Grenzsituation zerstören. Damit fällt der treibende Faktor der Musik, der Boden, aus dem sie kommt. Wenn die Skepsis der Erkenntnis die Situation verneint, sie negativ durchsichtig macht, kann das Gefühl für den Klang gefährdet werden und die Haltung unsicher werden. Das Bewußtsein gleicht dem Ruf, der den Mondsüchtigen zum Fall bringt, wenn es stärker wird als das tragende Gefühl.

Innerhalb dieser beiden Grenzen durchläuft die Musik ihre soziologische Entwicklung. *Der „Geist der Musik" wird aus dem Erlebnis der Grenzsituation geboren, der Verfall der Grenzsituation an das Bewußtsein bedeutet den Untergang des Geistes der Musik.* Da die Musik am wenigsten stofflich gebunden ist, so sind auch wenig Abweichungen nach anderen Richtungen vorhanden. Verhältnismäßig klar und deutlich lassen sich drei Phasen unterscheiden.

1. Die Bindung der Musik an das Magische und Religiöse, also dorthin, worauf die Grenzsituation hinzuweisen und hinzuführen scheint.
2. Die Ablösung der Musik und ihre Selbständigkeit, die unabhängige Musik.
3. Die Musik in Abhängigkeit vom Bewußtsein.

Ob die Musik in der ersten Phase aus dem Geiste des Magischen geboren ist oder ob vor der ersten Phase noch eine andere liegt, in der die Musik allererst entstand, läßt sich nicht entscheiden. Es ist aber nicht wahrscheinlich. Denn wenn wirklich die Musik ihre Heimat in der Grenzsituation hat, andererseits aber alles darauf hinweist, daß der Mensch die Grenzsituation zuerst im Magischen erfahren hat, so ist auch wahrscheinlich, daß hier der Wille zum Ton und der Gebrauch des Tones entstand. Vielleicht noch vor der Sprache. Der Uebergang zur reinen Musik tritt dort ein, wo sich die profanen Feste von den religiösen scheiden. Auch die Musik scheidet sich hier in kultische und profane. In der profanen Musik aber wird die Musik etwas mehr zur Musik um der Musik willen. Denn wenn sie jetzt auch als Mittel benützt wird, um die Feststimmung zu halten und zu erzeugen, so entsteht gerade hier nun das spezifisch musikalische Gefühl, das Erlebnis des Tones. Der Weg wird frei zum reinen Erlebnis des Tones, zur Musik um der Musik willen. Denn erst auf dieser Basis, daß Musik als Genuß empfunden wird, bekommt es überhaupt einen Sinn, Musik allein anzuhören. Dies ist aber wiederum die Voraussetzung für Musik um der Musik willen.

Damit aber wird eine Scheidung notwendig, die den tiefsten Einfluß auf die Entwicklung der Musik gewonnen hat. *Während der Musikmachende und der Musikanhörende in der ursprünglichen Musik in eins verschmolzen sind, treten sie auseinander, wenn die Musik unabhängig wird.* Dort ist es ein gemeinsames Fühlen, das Musikanten und Zuhörer verbindet und in dessen Dienst sowohl das Musizieren wie das Musikanhören steht. Der Musikant berauscht sich an seiner eigenen Musik nicht weniger als der Zuhörer, der wiederum nicht eigentlich nur zuhört, sondern vielmehr mitlebt. Es ändert wenig, ob solch gemeinsames Fühlen nun Festesstimmung oder magische Gemeinsamkeit oder religiöser Dienst ist. Wenn aber Musik um der Musik selbst gemacht wird, kommt ein grundsätzlich anderes Ziel an die Herrschaft: in die Musik selbst und ihre musikalische Wirkung wird das Ziel verlegt. Die Musik löst sich los von einem übergeordneten Ziel, die Willensimpulse werden in eine andere Richtung

gelenkt. In dieser Zeit erweitern sich die musikalischen Möglichkeiten außerordentlich. Das eigentliche Konzert wird möglich. Zunächst freilich tritt die Musik noch in eine Verbindung mit dem Schauspiel. Hier haben sich ganz ähnliche Ziele losgelöst. Auch das Schauspiel fing an, Schauspiel um seiner selbst willen zu sein und zu werden. Schon bei den Meistersingern war die Musik so unabhängig von allen außer ihr liegenden Zielen, daß sie als eine Art von Wettstreit ausgeübt werden konnte. Fortan schreitet die Musik immer eindeutiger auf dem Wege zur reinen Musik vorwärts. Immer deutlicher drückt sich im Musikalischen das rein Menschliche aus. Das Freud- oder Schmerzvolle der Grenzsituation wird zum unendlichen Griffbrett des Musikalischen. Das Reich der Instrumente wird entdeckt und stets wachsend offenbart sich in der Klangfülle und den Klanggesetzen des Musikalischen der Geist des Menschen.

Der letzte Grund für diese Entwicklung der Musik ist sicherlich im Geist des Zeitalters selbst zu suchen. *Der Geist der geordneten Welt des Großbürgertums fand in der Musik seinen adäquatesten Ausdruck.* Wie jede Zeit ihre geistige Haltung, so hat auch jede Zeit ihre Grenzsituation. Der Heroismus, die Abenteuererstimmung, der religiöse Fanatismus, der Pietismus sind Gestaltungen solcher Grenzsituationen eines Zeitalters. Sie haben jeweils ihren kultischen oder künstlerischen Ausdruck gefunden. Man denke an die Circenses des römischen Weltreiches, an die geistlichen Spiele des Mittelalters, an die Kunst der Renaissance. So scheint für die Grenzsituation des Großbürgertums die Musik charakteristisch.

Wagner macht vielleicht zum ersten Male diese Musik um des Musikalischen willen wieder abhängig. Der Geist tritt in die Musik, und was vorher Selbstzweck, wird jetzt Mittel. Der Ton wird wieder abhängig. Die Grenzsituation des Zeitalters ergreift ein neues Mittel, um sich auszudrücken. Jetzt erst wird die Musik Kunst im Sinne des künstlichen Gebildes. Aus dem Meer der Töne greift das Bewußtsein seine Form heraus. Das „Gefühl" tritt mehr und mehr zurück, es wird verachtet. Das eigentliche Erregende, Geheimnisvolle, Klang und Ton, kommt nicht mehr aus dem Gefühl, sondern aus dem Wissen. Freilich, solange das Unmittelbare, das Erregende nicht verloren geht, so lange ist kein wesentlicher Unterschied. Wo dies aber verschwindet, muß das Spezialistentum eintreten. Dann erst ist die Musik vollkommen in das Stadium der *Bewußtseinsmusik* getreten. Und wenn wir die religiöse Musik, überhaupt jede kultische Musik als abhängige Musik sehen, so werden wir in dieser Musik etwas Aehnliches: eine gebundene erkennen. Wie die abhängige religiöse Musik ungebunden war, so ist die gebundene Musik unabhängig vom Musikalischen, aber gebunden von Ausdrucksgesetzen. *In der abhängigen Musik regiert der Wirkungswille, in der reinen Musik der Eindruck, d. h. das Ohr, in der gebundenen der Ausdruckswille.*

Die soziologische Stellung.

Der große soziologische Rahmen für die Musik ist damit gegeben, daß die Musik in die Gruppe der *Ausdrucksgestaltungen* gehört. Neben den Zweckgestaltungen und Zweckerzeugnissen der Menschheit, die dem Leben dienen, stehen die Ausdrucksgestaltungen. Sie sind immer verschieden gewertet worden: als leere Spielerei von dem einen, als höchstes Göttliches von dem anderen. Sie haben aber ihren bestimmten

Sinn. Sie wachsen genau so aus dem Leben, wenn auch aus dem menschlichen Leben, heraus, wie alle anderen Daseinsformen. Sie sind alle mehr oder minder vom Bewußtsein abhängig. Aus dem Ichgefühl und jener merkwürdigen Fähigkeit des Individuums, sich wie ein Spiegelbild selbst zu erblicken, entstehen sie. Das ist der letzte Sinn des Ausdruckes: das Leben manifestiert sich und schaut sich gleichzeitig an. Nur der Weltanschauung oder der metaphysischen Theorie aber steht die Beantwortung der Frage: warum das Leben solches tut, zu.

Die soziologische Theorie aber kann dies: aufzeigen, welch besonderen Ursprungs diese Tätigkeit des Lebens ist. Von dem Blickpunkt des Lebens aus läuft eine Linie über die tätigen, die kultischen Handlungen zu den künstlerischen und erkenntnismäßigen Gestaltungen. Im tätigen Dasein erhält und vermehrt das Leben sich. Dort ist es ungebrochen und gerade. Schon im kultischen und religiösen Handeln steht es auf einer anderen Ebene. Das Christentum ist das deutlichste Beispiel dafür, daß der religiöse Mensch immer nahe an der Grenze seines Lebens steht, auf das Jenseits blickt und sein Leben in der Grenzsituation verbringen kann. Aber noch handelt er, noch strebt er ein Ziel an. Ebenso der ethische Mensch, wenn er auch nicht direkt im Sinne seines Lebens handelt, so ist die Absicht der Rechtfertigung die Handlung für das Jenseits. In der Kunst steht der Mensch einsam mit sich in der Grenzsituation. Er handelt nicht mehr, er drückt sich, seinen Schmerz und seine Freude aus. Niemals ist die Einsamkeit und Freude der Grenzsituation so zum Ausdruck gekommen wie in der abendländischen Musik. Von allem Zweck und allem Bewußtsein ist abstrahiert, der Mensch drückt die Eigentümlichkeit seines Fühlens rein aus. Am Ende steht der erkennende Mensch. Er befindet sich außerhalb der Zeit, außerhalb seines Selbst und ist im Objekt. Die Erkenntnissituation ist jenseits des Lebens.

Wie wir alle unter dem Zwang des täglichen Lebens, des Essens und des Weiterlebens stehen, so stehen wir auch unter dem Zwang des *über*täglichen Lebens. Keiner entzieht sich dem Wissen, daß er ein Mensch ist. Die Zeichnungen der Urmenschen, die Kunst des Verbrechers, die großen Religionen und die mächtigen Theorien der Kulturen stehen auf derselben Linie: Ausdrucksgestaltungen der Menschheit. Das Gefühl, daß der Mensch zwischen Leben und Tod steht, religiös ausgedrückt, daß er aus „Zeitlichem und Ewigem zusammengesetzt ist", das Gefühl der Grenzsituation beherrscht uns alle und wird herrschen, solange es Menschen gibt. Solange auch wird es seinen Ausdruck finden. *Daß es die soziologische Bedeutung der Musik ist, eine ganz spezifische Ausdrucksgestaltung des Gefühls der Grenzsituation zu sein, scheint uns gewiß.* Der primitive Mensch drückt dieses Gefühl im Dienst am Magischen aus. Bei den Aegyptern vielleicht zuerst ist die Formkraft des Menschen zur Ausdrucksgestaltung des Ueberzeitlichen benutzt worden. In der Antike aber ist das Gefühl der Grenzsituation schon in voller Reinheit vorhanden. Kunst wird zum Symbol und Pathos des Menschlichen. Das Mittelalter steht unter dem schweren Druck des Jenseits, ungeheuer lastet Himmel und Hölle auf dem Menschen. Bis der Protestantismus die Menschheit frei macht. In jener Zeit der Lockerung, einer Neugeburt, einer wiedergeschenkten Freiheit, vor der Erkenntnis, daß die Vernunft die Menschheit beherrscht, noch nicht dem Druck und Tempo der Zivilisation ausgeliefert,

entsteht ein eigentümlich freischwebendes und losgelöstes Lebensbewußtsein. In einer seltenen Harmonie und Schwebe erlebt dieses Zeitalter die Grenzsituation. Die Furcht vor der drohenden Gottheit schwand, die Aufklärung glaubte den Menschen zum Glück zu führen, noch herrschte nicht das unerbittliche Vorwärts der Zivilisation. In dieser Zeit eines mächtig wachsenden Selbstvertrauens der Menschheit, in der Erwartung des Neuen, in der Hoffnung auf die Zukunft und der leisen Angst vor dem Ende des Lebens steht die Menschheit souverän in der Grenzsituation. Von den treibenden, geradlinigen Werken *Bachs*, über die schmerzliche Innigkeit *Mozarts* bis zum hochmütigen Heroismus *Beethovens* und der Polyphonie der *modernen* Musik läuft eine Gestaltungslinie. So fühlte der Mensch dieses Zeitalters die Grenzsituation.

Wenn nicht alles trügt, so tritt der heutige Mensch in eine andere Haltung. Wie sich seine Lebenssituation verändert hat, so fühlt er auch die Grenzsituation anders. Der Mensch der vergangenen 500 Jahre erlebte die Grenze des Lebens als Grenze zur Ewigkeit, ähnlich dem antiken Menschen und fremd dem Mittelalter, das im Tod die Pforte zur Hölle oder zum Himmel sah. Der moderne Mensch fühlt die Grenze als Uebergang ins Nichts, als Aufhören und Ende. In der Grenzsituation hat er das Gefühl, als ob ihm das Leben entflieht. Fast ähnlich dem Mittelalter fürchtet er sich vor dem Tod. *Das Mittelalter verdoppelte seine Bemühungen um das Jenseits, der heutige Mensch seine Bemühungen um das Leben.* So steht er in der Grenzsituation zwischen Leben und Nichts. Er greift zurück zum Leben, er nützt es aus. Das ist der Sinn des Tempos. Die Grenzsituation wird als Zwiespalt empfunden. Von hier führt nur der Umweg zur Kunst. Denn der Geist der Musik kommt, wie der Geist aller Kunst, aus einer, wenn auch schmerzlichen Harmonie des Daseinsgefühls. Das Gros der heutigen Menschen gelangt nicht bis dorthin. *So ist es nicht unmöglich, daß das Gefühl für Musik noch stärker zurückgeht, daß die Musik sich noch mehr jenen Ausdrucksgestaltungen, die das Tempo, die Zwiespältigkeit und den Willen zum sich stets überholenden Vorwärts der Zeit darstellen, unterordnet.*

Max Reger als Liederkomponist

Von Hugo Holle, Stuttgart

Will man Reger als Liederkomponisten gerecht werden, so muß man sich über seine stilistische Eigenart klar sein. Im Gegensatz zu Mozart und Schubert, zu Schumann und Brahms, die ihre Melodien, auch ihre *Instrumental*melodien („singendes Allegro“) durchaus vokal empfinden, ist Regers melodische Konzeption, wie die Joh. Seb. Bachs, instrumentaler Art. Die Singstimme ist ihm nicht primäres Instrument, sondern nur eines der verschiedenen Mittel zum Ausdruck musikalischer Gedanken. Hier zeigt sich deutlich Regers barocke, von gotischem Geist erfüllte Natur; er kümmert sich nicht allzusehr darum, „materialgerecht“ zu sein. Wie der gotische Baumeister Steinskulpturen gleichsam aus Holz formt, der Barockkünstler den Stein zu bunten, flatternden Bändern gestaltet, so läßt Reger die Gesangslinie springen oder sich chromatisch biegen und winden wie eine Instrumental-

stimme. Für ihn ist das Lied eben nur ein Ausfluß seiner musikalischen Phantasie, die sich durch Texte verschiedensten Grades und gegensätzlichster Stimmung leicht anregen läßt; wobei aber der Gedanke an eine *Vokal*schöpfung erst in zweiter Linie kommt.

Aus dieser Veranlagung Regers heraus ist nun auch seine ganze Liedbehandlung zu verstehen. Die Singstimme dominiert nicht, sondern steht gleichwertig neben dem Begleitkörper; bald hat das eine, bald das andere die Oberhand, bald verschmelzen beide zu einer Einheit. In der Regel erscheinen sie so unmittelbar zusammenhängend erfunden, daß die Singstimme ohne die instrumentale Unterlage nicht denkbar ist. Daß Reger nicht aus Unvermögen oder aus Mangel an Erfindung so schrieb, zeigen jene Lieder, in denen er sich bewußt um schlichte, liedmäßige Fassung bemüht. Wenn er aber in der Hauptsache andere Wege ging, so lag das eben in seiner Natur; und er hat ja mit ein paar unvergleichlichen Liedern bewiesen, daß man auch auf diese Weise die musikalische Lyrik um Wertvolles bereichern kann.

Das Liedschaffen ist nicht Regers eigenste Domäne gewesen. Was ihn innerlich am tiefsten berührte und aufwühlte, zerquälte und erhob, das schrieb er sich ohne Zutat fremder Worte in Instrumentalwerken von der Seele. Hier fühlte sich sein polyphones Empfinden am wenigsten gebunden. Wie sehr das aber gerade ins Gewicht fällt, zeigt innerhalb der Vokalwerke das Chorschaffen, das in den Motetten und Kantaten mit das Beste enthält, was er uns überhaupt hinterlassen hat. — Nicht als ob Reger im Lied leidenschaftlichem Empfinden, starkem Erleben aus dem Wege gegangen wäre; wo ihm in dieser Hinsicht wirklich echte Lyrik entgegenkam, da entstanden auch Lieder innerlich großen Formates. Aber im allgemeinen suchte er im Lied (nach den in heißem Ringen, unter Erschütterungen entstandenen Orgel- oder Kammermusikwerken) Ablenkung, Ausgleich, Ruhe in leichteren, freundlicheren Gefilden. Hier kam er, schon durch die Verbindung mit dem Text, der Welt, den Vielen wieder näher. Weiche abendliche Stimmungen, zarte Gesänge von mondbeglänzter Nacht, versonnene Liebeslieder und träumerische Wiegenlieder werden mit besonderer Vorliebe gewählt; immer und immer wieder wird das dunkle Rauschen der Nacht, die flimmernde Ruhe des Mondenlichts, die heimlichen Stimmen unsichtbaren Lebens in Klänge zu bannen gesucht. Hier im Rausch der Farbe, im tonmalerischen Schwelgen spürt man am deutlichsten Regers naturgebundene Abkunft aus spätromantischer Zeit und sein Verbundensein mit der ihn umgebenden Kunst. Während er in der Orgelkomposition, unabhängig von seiner Zeit, an Bach anknüpft und rasch zu einem eigenen Stil gelangt, bleibt er in der Lyrik am längsten und stärksten Einflüssen zugängig. Nur im heiteren, kapriziösen, scherzhaften Lied findet er schneller zu einer eigenen Linie; die originelle Sprache seiner Instrumentalscherzi macht sich da fühlbar.

Die Wahl der Texte hängt mit Regers Stellung zur Liedkomposition zusammen. Wo ihn eine Strophe, oft nur ein Vers zu musikalischer Aeußerung reizt, da greift er zu. Er hat sich da in der Lust zum Komponieren manchmal zu leicht anlocken lassen, hat zu schnell zugegriffen. Aber er ist darin nicht weniger und nicht mehr kritisch verfahren als die meisten Liedschöpfer, auch die ausgesprochensten Lyriker vor ihm. Im übrigen ist ja auch bezeugt, daß er oft recht lang in Gedichtsamm-

lungen zu suchen pflegte, ehe er sich entschied. Man vergesse nicht, daß ein literarisch wertvolles Gedicht durchaus noch nicht ein zur Komposition besonders geeignetes sein muß. Nach beiden Seiten zutreffende Lyrik wie die Goethes, Eichendorffs, Mörikes ist ein Glücksfall.

Die Wahl und Zusammenstellung der Texte bieten manchen biographisch interessanten Aufschluß. Lindner hat in seiner Biographie (S. 76 f.) ausgeführt, welche Bewandtnis es mit dem Liederzyklus Opus 15 hat. Gerade die ersten Opera geben da über die Seelenzustände des jungen Reger beredtes Zeugnis. Bemerkenswert erscheinen mir in dieser Hinsicht noch eine Anzahl Lieder aus der letzten Weidener Zeit, Lieder, die Reger in Kampfstimmung, in Auflehnung gegen philiströse Bequemlichkeit und Ueberheblichkeit zeigen. Besonders der „*Hymnus des Hasses*“ von Morgenstern und Boelitzens „*Wehe*“, aber auch „*Der Narr*“ von Jakobowsky, Bierbaums „*Schmied Schmerz*“ und Morgensterns „*Pflügerin Sorge*“ (aus Opus 51, 55 und 62) belegen das. Man erhält da einen Einblick in ein Gebiet der Gefühlswelt Regers — in sein leidenschaftliches soziales Empfinden, seinen Haß gegen Sattheit und Dünkel — dem er sonst (ohne Verbindung mit dem Wort) keinen künstlerischen Ausdruck hätte verleihen können.

Aus der Fülle der Lieder wird nur ein relativ kleiner Teil fortbestehen. Manche, wie die *Aeolsharfe*, haben gleich bei ihrem Erscheinen „durchgeschlagen“, andere gleich wertvolle blieben dagegen mehr oder weniger unbekannt. Da weder die Berufssänger noch die Liebhaber kaum je die Möglichkeit haben, das ganze riesige Liedwerk durchzusehen, soll im folgenden eine Auswahl geboten werden. Sie erfolgt chronologisch und ist nur von praktischen Gesichtspunkten aus geleitet; eine allgemeine, ästhetisch und historisch fundierte Würdigung der Lyrik Regers wurde nicht angestrebt. Da ich das nach meiner Ansicht Beste und Empfehlenswerteste aufzähle, konnte ich mir erläuternde Epitheta meistens ersparen.

Die frühen Liederzyklen haben im wesentlichen (trotz vielen starken und überraschenden Zügen) nur noch biographisches Interesse. Im Rahmen von Regeraufführungen verdiente daraus manches hervorgeholt zu werden. (Die Opera 4, 8, 12 und 15 sind in zwei Heften bei Schott neu herausgekommen.) Lebenskräftiger erscheinen mir dagegen die fünf *Duette* Opus 14 (ebenfalls bei Schott), die um so mehr zu begrüßen sind, als dieses Gebiet deutscher Lyrik so wenig bebaut ist. Aus dem letzten Opus der Wiesbadener Zeit (Opus 23, Universaledition) möchte ich „*Das sterbende Kind*“ und „*Vom Küssen*“ empfehlen; beide haben durchaus eigene Sprache und sind in ihrer Einfachheit sehr eindrucksvoll. Das gleiche gilt von den ersten vier Nummern des Opus 31 (vor allem „*Allein*“ und „*Unbegehrt*“ neben „*Ich glaub, lieber Schatz*“ und „*Und hab so große Sehnsucht doch*“) und der ersten und zweiten des Opus 35 (Universaledition). Alle diese, wie auch die hier unmittelbar folgenden Lieder sind ziemlich leicht ausführbar und haben schöngeschwungene, der Singstimme sich gut anpassende Melodien. Deshalb seien auch die vielen häuslichen Sänger auf dieses prächtige Material, das ernste und heitere Lieder bringt, mit größtem Nachdruck hingewiesen. Opus 37 (Universaledition) enthält eine Perle, das wunderbare „*Volkslied*“ („*Ein Vöglein singt im Wald*“), echt und tief empfunden, frei von falscher Sentimentalität und falscher Schlichtheit;

daneben, im gleichen Zyklus, das in seiner verhaltenen Freude so köstliche „*Glückes genug*“ und die in der Stimmung so feine „*Helle Nacht*“. Von den acht Liedern des Opus 43 (Universaledition) verdienen drei größte Beachtung: das gewaltige „*Zwischen zwei Nächten*“ mit seinen mächtigen Melodiebögen und grandiosen Steigerungen, das leichtbeschwingte, graziöse „*Wiegenlied*“ und endlich das klangschwelgerische „*Meinem Kinde*“.

Während Reger in seinen Jugendwerken — in auffälligem Gegensatz zu den Musikern seiner Zeit: von Bruckner bis Hugo Wolf, Strauß und Pfitzner — von Wagner doch ziemlich unberührt geblieben ist, macht sich plötzlich in Opus 48 ein starker Einfluß Wagners geltend, der etwa bis Opus 68 anhält. Man kann da geradezu von einem Tristanerlebnis reden. Reger ist so befangen davon, daß er einige melodische Wendungen des Dramas und dessen Art, chromatisch zu steigern, zum Teil wörtlich übernimmt, daß er auch die Texte im Banne dieses Eindruckes wählt. Aus diesem Kreis mag das zweite Lied des Opus 48 „*Leise Lieder*“ genannt werden, das in seinem farbigen Schimmer doch ein echtes Regerlied ist. (Mit der Art seiner Klavierbehandlung leitet es übrigens jene Reihe von Liedern ein, die wegen ihrer Schwierigkeit von Sängern und Begleitern gemieden wurden.) Ganz isoliert und unbeeinflußt steht in diesem Zyklus „*Der Dorfsee*“, ein in seiner Knappheit meisterhaftes Lied. In verschiedenen Liedern dieses Opus macht sich übrigens deutlich eine Veränderung in Regers Art der Liedkomposition bemerkbar. Die von Brahms und Schumann herkommende Linie wird verlassen, unter dem Einfluß von Wagner und Hugo Wolf, aber auch von Richard Strauß zeigt sich eine immer weiter gehende Differenzierung in der Komposition; das in vielfachem Harmoniewechsel schillernde Stimmengeflecht wird immer stärker gegliedert, umspielt, die melodische Linie wird reich mit chromatischen Nebennoten durchsetzt und gewinnt jene Führung, die typisch für Regers Melodik ist. Auf die Ausgestaltung des Klavierparts wirkte natürlich auch Regers eigene Orgel- und Klaviermusik ein. — In den Hugo Wolf gewidmeten, durchweg sehr wertvollen zwölf Liedern des Opus 51 (Universaledition) tritt der Wagnereinfluß schon viel weniger hervor als in Opus 48. Die stärksten Eindrücke erhielt ich da von dem wunderherrlichen „*Träume, du mein süßes Leben*“, über dessen melodischen Linien es wie ein schwerer Duft liegt, von dem „*Mädchenlied*“ nach Morgenstern (sehr fein in seinem scharfen Rhythmus und dem feinen Kolorit), von dem ungeheuer wuchtigen „*Schmied Schmerz*“ und dem zartbeschwingten „*Weiße Tauben*“. Der folgende Zyklus Opus 55 (fünfzehn Lieder, Universaledition) birgt als kostbare Gabe die „*Viola d'amour*“, eines jener Lieder, in denen Gesang- und Instrumentalmelodie zu völliger Einheit verschmelzen. Neben nicht allzu starken Liedern ernsten Charakters (nur „Der Alte“ wäre seiner ernstverklärten Stimmung wegen zu nennen) enthält dieses Heft eine Reihe heiterer Lieder, die als Unika dieses Genres doch mehr Beachtung verdienten, als dies (wohl ihrer Schwierigkeit wegen) geschieht. Sänger mit Humor und großer Darstellungskunst sollten sich ihrer annehmen. Es sind: das melodisch zum Teil etwas grotesk übertriebene „*Wären wir zwei kleine Vögel*“, die sehr komischen „*Gute Nacht*“, „*Der tapfere Schneider*“ und „*Zwei Gänse*“; auch „*Wir Zwei*“ aus Opus 62 gehört hierher. Aus den sechzehn Gesängen (Reger wählt jetzt diesen Ausdruck anstatt

„Lieder") des Opus 62 sei der letzte, der reizende „*Anmutige Vertrag*" zuerst genannt, dann das tiefempfundene „*Fromm*" (in dem noch einmal das Tristanerlebnis nachzittert) und das erschütternde, unerhört aufwühlende „*Pflügerin Sorge*".

Reger scheint sich nach der Ueberfrachtung vieler Lieder dieser Periode mit melismatischem Beiwerk, der zu starken Ueberladung der Singstimme mit chromatischen Zwischentönen bewußt einfacherer Schreibweise zuzuwenden. Zwar gibt es (namentlich im Opus 70) noch manchmal recht gepfefferte Sätze, aber eine Abklärung ist unverkennbar. Sie tritt gerade in den beiden folgenden Zyklen deutlich hervor. So in den wertvollsten Schöpfungen des Opus 66 (Bote & Bock): „*Sehnsucht*", „*Freundliche Vision*", „*Maienblüten*", „*Die Primeln*" und denen des Opus 68 (ebenda): „*Märchenland*" und „*An die Geliebte*". — Das siebzehn Lieder umfassende Opus 70 ist stilistisch sehr ungleich. Was sich in einigen der vorhergehenden Werke nur beiläufig zeigte, tritt hier offen in Erscheinung: die Wirkung des „Sprechgesanges". Die Gesangsstimme gerät da oft ins Dramatisch-Deklamatorische, gestikuliert gleichsam. Nur zwei reizende Gaben — mit das amüsanteste, was Reger geschrieben — erfreuen: „*Die bunten Kühe*" und „*Die Verschmähte*" (Bote & Bock). Trotz einiger Ungleichheiten stehen die in Opus 75 zusammengefaßten achtzehn Lieder weit über denen des Opus 70. Die eigene und dazu jetzt immer mehr zur Einfachheit drängende Linie im Lied (das nächste Werk bringt ja die „*Schlichten Weisen*") ist wiedergewonnen. An erster Stelle muß die einzigartige „*Aeolsharfe*" genannt werden, ihr an Wert am nächsten stehend die „*Mondnacht*" und „*Dämmer*", auch „*Das Fenster klang im Winde*" verdient Beachtung; daneben das bezaubernde „*Hat gesagt*" (Nr. 12) und das übermütige, keck hingeworfene, technisch allerdings eminent schwere „*Wäsche im Wind*". Die sechs Hefte der „*Schlichten Weisen*" Opus 76 (Bote & Bock) sind im Laufe von acht Jahren erschienen. Das Beste bietet Reger, dem nichts ferner lag, als billige Haus- oder Salonmusik zu schreiben, in den beiden ersten Heften. Sie sind so bekannt, manches daraus schon so verbreitet, daß ich auf sie als Ganzes nur hinzuweisen brauche. Reger schlägt auch hier zuweilen wieder, wie schon früher einmal, eine volkstümliche Weise an, und es spricht für sein reines, wurzelechtes Empfinden, daß sich da nie falsche, flache Töne einschleichen. Im Satz der Lieder ist übrigens jetzt sorgfältig auf Stützung der Singstimme gemerkt, die Klavierbegleitung hält sich fast durchweg in leichter bis mittelschwerer Spielart. Das dritte Heft muß auch als Ganzes empfohlen werden, es enthält außer dem ganz prächtigen „*Reiterlied*" so zarte Lieder wie „*Gottes Segen*", „*Das Wölklein*" und das reizende „*Schelmenliedchen*". Aus den Kinderlieder enthaltenden Bänden V und VI ist das im sechsten Band stehende „*Mariä Wiegenlied*" volkstümlich geworden.

Nach diesem reichen Liederfrühling von Opus 31—76 kehrt Reger nur noch vereinzelt zur Liedkomposition zurück. Von den vier Liedern des Opus 88 (Simrock) hört man „*Spatz und Spätzin*" schon häufiger im Konzertsaal, das wertvollste „*Die Flötenspielerin*" steht im Schatten der inhaltlich und technisch gleichgerichteten „*Viola d'amour*". Zum Schönsten, was Reger geschaffen, zählen die neun Lieder aus Opus 97 (Bote & Bock) und Opus 98 (Simrock). Im ersten Zyklus: das in seiner Schlichtheit und Ruhe wundersame „*Dorf*", das Wiegenlied „*Leise, leise weht ihr*

Lüfte", das leidenschaftliche „*Drängen*", im zweiten: „*Aus den Himmelsaugen*", das tiefe, berauschende „*Es schläft ein stiller Garten*" und die „*Sommernacht*". Das sind, wie die noch aus Opus 104 (Otto Forberg) zu nennenden: „*Neue Fülle*" und das anmutige „*Lied eines Mädchens*" — die fünf Kinderlieder des Opus 142 nicht zu vergessen — wahre Meisterlieder, in denen Reger nach langem Ringen, nach vielen Versuchen zu einem in seiner Art vollendeten Liedstil durchgedrungen ist — Lieder, die aus dem deutschen Liederschaffen nicht mehr hinwegzudenken sind.

Ueber Filmmusik

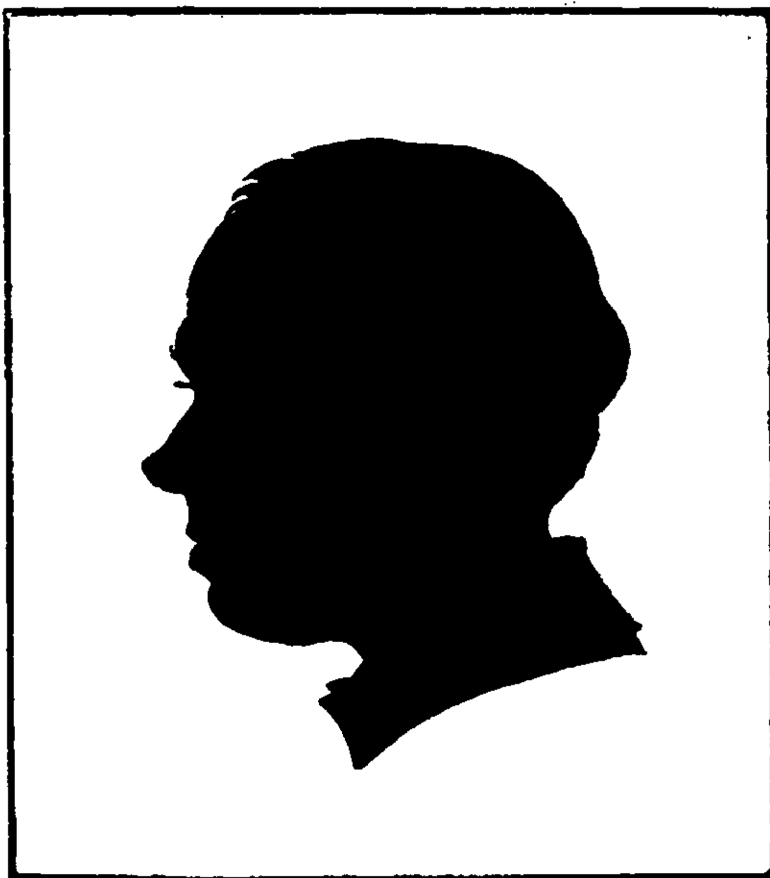
Von Walter Harburger, München

Ich bin zwar weder selbst Dirigent eines Kinoorchesters, noch habe ich jemals eine Filmmusik geschrieben. Da ich aber, wenigstens zeitweise, häufig in den Film gehe, möchte ich meine Erfahrungen vom Standpunkt des Filmbesuchers aus mitteilen.

Im allgemeinen ist das Interesse, wie immer, wenn Auge und Ohr gleichzeitig beansprucht werden, so sehr auf das Sichtbare und Handlungsmäßige eingestellt, daß jede, auch die beste Begleitmusik fast unbewußt, gleichsam nur mit halbem Ohr aufgenommen wird. Damit ist aber nicht gesagt, daß die Musik im Filmtheater unwichtig ist. Im Gegenteil: *ein großer Teil der Wirkungsstärke eines Films geht auf die Musik zurück*. Eine gute Musik kann einen guten Film unglaublich steigern. Und eine schlechte kann ihn kaputt machen. (Einem schlechten Film allerdings kann auch keine gute Musik helfen.) Und zwar bezieht sich das weniger auf die Ausführung der Musik, und auch weniger auf die Wahl der Musikstücke, mit denen ein Film, wie man sagt „illustriert" wird, sondern hauptsächlich darauf, daß der Rhythmus der Bilderfolgen von der Musik sinngemäß und sinnsteigernd unterstützt wird. Eine Zäsur in der Musik, die nicht im Rhythmus des bildlichen Geschehens motiviert ist, oder ein überhastet abgebrochener oder nicht genügend, auch rhythmisch ausmodulierter Schluß, ebenso ein Hinwegspielen der Musik über rhythmische oder dramatische Akzente des Bildstreifens, ist oft schlimmer, als wenn der Stimmungsgehalt einer Filmszene musikalisch nicht so ganz getroffen ist. Aus diesem Grunde tun geschickte Filmdirigenten ganz recht daran, wenn sie darauf aus sind, möglichst mit längeren zusammenhängenden musikalischen Bögen zu illustrieren, und nicht jeden Szenenwechsel, der oft genug die Weiterführung desselben Handlungsbogens auf einem andern Schauplatz ist, mit einem Wechsel des Musikstückes beantworten. Eine Lösung ist darin sehr glücklich, und möge als Beispiel dienen, auch für ganz anders gelagerte Fälle: Es hat sich ziemlich allgemein eingeführt, bei Ball- oder Gesellschaftsszenen, wenn sie vorübergehend durch Soloszenen im Garten oder ähnlich unterbrochen werden, die Tanzmusik gedämpft weiterspielen zu lassen, und sie erst wieder, wenn der Ballsaal als Szene wiederkehrt, in voller Stärke weiterspielen zu lassen. Dadurch wird der Gesamtbogen nicht unterbrochen, und es macht, naturalistisch gesehen, den Eindruck der aus der Ferne weiterklingenden Tanzmusik. Würde man jede Szene für sich eigens musi-

kalisch illustrieren, so würde das Ganze zerstückelt und durch die an den Haaren herbeigezogenen musikalischen Schlüsse und Ueberleitungen unruhig und überhastet.

Die Aufgabe der Filmmusik ist also zunächst fast negativ: nämlich den Rhythmus der Bilderfolge nicht zu stören und die bedrückende Totenstille zu überbrücken. Setzt die Musik aus, was man oft, da die Aufmerksamkeit auf das Geschehen konzentriert ist, nur im Halbbewußtsein merkt, so tritt oft das Gefühl des geisterhaft Leerlaufenden, des unheimlich Marionettenhaften dieser gespenstischen Leinwand ein, oder die etwas geschäftsmäßige Ernüchterung, die dem Beiprogramm anzuhaften scheint. So ähnlich, wie man, spielt das Klavier allein, unwillkürlich die Assoziation: Deulig - Woche damit verbindet. Natürlich kann man die Illusionskraft einer solchen atemlosen Stille auch illustrativ verwerten. Umgekehrt gibt es wiederum Filme, die keine Begleitmusik vertragen, wenigstens keine Musik im herkömmlichen Sinne. Wie denn überhaupt der Film der eigentliche Tummelplatz sein könnte für alle bruitistischen u. dgl. Effekte, ähnlich wie vom chinesischen Schauspiel berichtet wird, daß es mit rhythmisch und dynamisch gestuften Geräuschen begleitet wird. Ich weiß hierzu aus eigener Erfahrung etwas zu sagen. Es war mir nahegelegt worden, zu einem Ruttmannschen abstrakten Film (einer kinematographischen Folge z. T. geometrischer, z. T. anderer Form ohne gedanklich-handlungsmäßigen Zusammenhang)[1] Musik zu schreiben. Nun sind bei allen derartigen „Lichtspielen“ (im eigentlichsten Sinn des Wortes) die rhythmischen und formalen Wirkungen so stark und dem Musikalischen so nahe verwandt, daß eine eigentliche Musik dazu matt wirken würde. Ich hatte das Gefühl, daß man diese Rhythmik am ehesten mit Schlaginstrumenten herausbringen könnte; das Beste aber schien mir zu sein, Vokale und Diphthonge dazu sprechen zu lassen. Inzwischen hat *Hindemith* eine Begleitmusik zu den Ruttmannschen Filmen geschrieben.



Walter Harburger
Nach einem Schnitt von E. M. Engert

[1] Der Leser wird sich darunter nichts vorstellen können. Da aber wohl die meisten den ersten Teil des Nibelungenfilms gesehen haben werden, so mögen sie sich an den Traum der Kriemhilde erinnern, der von Ruttmann gezeichnet ist und einen fernen Eindruck seiner anderen Arbeiten vermitteln kann.

Dabei liegt es nicht nur an der Wirklichkeitsfreudigkeit der sog. „Donaueschinger“ Musiker, nicht bloß an ihrer Vorliebe für Radio und Jazz, elektrische Musikmaschine und Grammophon, wenn von ihrem prominentesten deutschen Vertreter auch die Filmmusik in den Aufgabenkrei moderner Musikgestaltung gezogen wird. Denn wie nichts anderes *eignet sich der Film zu den heterophonen Klangverbindungen*, für die sich — mit Recht oder Unrecht, tut nichts zur Sache — im Publikum die Bezeichnung: atonal durchgesetzt hat. Denn meines Erachtens ist die herkömmliche Tonalität, die Dur-Moll-Tonalität mit ihren strengen Kadenzen, obgleich sie zweifellos für das natürliche tonale Empfinden des allgemeinen musikalischen Menschen die nächstliegende, sozusagen angeborene ist, viel zu sehr gebunden, zu sehr „Stil-Tonalität“, als daß sie mit einem heutzeitigen Geschehen ohne Diskrepanz zusammengehen würde, — ein Eindruck, den man auch bei Opern mit modernen Stoffen nie ganz los wird —; die atonale Ausdrucksweise aber ist vielleicht die musikalische Prosa; sie vereinigt sich viel zwangloser mit dem Kostüm von heute, mit den Fabrikanlagen, Maschinen, sozialen Einrichtungen unserer gegenwärtigen Welt, und ist darum, gaube ich, für den Film, der ganz aus den technischen Bedingungen unserer Zeit herausgewachsen ist, das gegebene. Ihre freiere Formgebung, ihre ungebundenere (nicht aber willkürliche!) heterophone Linienführung, der ihr eigentümliche weitere Spielraum in der Bildung von Schlüssen, Uebergängen etc. befähigt sie darum, sich dem wechselnden Geschehen des Filmbildes weitaus elastischer anzuschmiegen, als die starrere herkömmliche Tonalität mit ihrer ebenfalls viel starreren musikalischen Formgebung, die zur Ausspinnung ihrer Linien und Bogen viel stärker unter „Zug-Zwang“ (um ein Wort aus der Schachsprache zu gebrauchen) steht. Die „unendliche Melodie“, wie sie das naturalistische und psychologistische Musikdrama angestrebt hat, bzw. ihre Uebersetzung in das Filmische, läßt sich vielleicht erst mit den sogenannten atonalen Mitteln realisieren, — vielleicht ist sogar umgekehrt die unendliche Melodie, ebenso die Chromatik des späteren Wagner ein erster Versuch einer Atonalität zunächst noch mit alt-tonalen Mitteln, ein erster Ansatz zu einer musikalischen Prosa. Und erst der Zwang zum Verzicht auf alle stilisierten Stoffe, Kostüme etc., erst die inneren Wesensgesetze dieser photographischen Bühne, dieses Dramas mit Blitzlicht und Kamera, haben, zunächst noch ohne Anwendung, rein durch ihre Zeit-Nähe, die Ablösung der eigentlichen musikalischen Prosa (der „ungebundenen Rede“) aus den starreren Formen der „gebundenen Musik“ befernwirkt. Sei dem wie es sei, und möge auch die gegenwärtige Musikentwicklung, wie es den Anschein hat, sich wieder stärker auf die gebundene Musik, die strengen tonalen Formen umstellen: eines erscheint mir sicher: *gerade der Film wird mehr und mehr die Domäne der sogenannten atonalen Musik werden.*

Tagebuch

Der Musikästhetiker Johann Friedrich Reichardt

Der Unterschied der Behandlung ästhetischer Fragen im 18. Jahrhundert und der Gegenwart liegt im Bewußtwerden der Lehre vom Schönen als eines von der allgemeinen Philosophie unabhängigen, getrennt zu behandelnden Faktors. Ganz anders das 18. Jahrhundert: Rein-Philosophen

wie Kant schreiben am unwesentlichsten und unwirklichsten über das Wesen des Schönen; berufener Aesthetiker war der damals herrschende Typ des Dichter-Philosophen (Rousseau, Herder, Goethe, Schiller), der meistens empirisch, in Ausnahmefällen spekulativ vorgehend, größten Einfluß auf die künstlerischen Produkte seiner Zeit ausübte. Aesthetik und Weltanschauung (Philosophie) wurden unterschiedslos miteinander vermischt. Ohne den Wesensunterschied der einzelnen Kunstgattungen zu berücksichtigen, verwandte man meist dieselbe ästhetische Anschauung und Forderung auf Dichtkunst wie auf Malerei, Plastik und Musik.

Der Musikästhet der Gegenwart ist Endglied einer Entwicklungsreihe, die über den Musiker-Aestheten des 19. Jahrhunderts (Schumann, Liszt etc.) zurückgreift bis auf den fast vergessenen Begründer *Johann Friedrich Reichardt.*

Vor 175 Jahren, am 25. November 1752 in Königsberg geboren, gehört er zu den interessantesten Persönlichkeiten des ausgehenden 18. Jahrhunderts; „seine Natur hat etwas von dem Dämon Beethovens, ein revolutionäres, von den Weltereignissen, denen er mit leidenschaftlichem Anteil folgte, gewecktes Element, eine seltene Spannkraft der Seele" (Kretschmar). Ausgedehnte Reisen durch Deutschland, Oesterreich, Italien, Frankreich, England gaben ihm Gelegenheit, mit fast allen führenden Köpfen des Kontinents (u. a. Kant, Goethe, Schiller, Haydn, Beethoven, Cherubini, Grétry, Napoleon) in persönliche Beziehungen zu treten.

Als Mitschöpfer des deutschen Singspiels, Liedes (seine Orchester-, Klavier- und Violinkompositionen sind weniger bedeutend), als ausgezeichneter Sänger, Violin- und Klavierspieler war ihm Musik Lebenselement; er nahm sie, wie und wo sie sich ihm bot, suchte ihr Wesen, ihre Wirkung bis ins kleinste zu ergründen. Seine Musikanschauungen sind über zahlreiche mit außergewöhnlicher Darstellungskraft geschriebene Werke verteilt; sie liegen entweder direkt vor in musikalisch-ästhetischen Aufsätzen des „Mus. Kunstmagazins" (1782) und den „Studien für Tonkünstler" (1793) oder indirekt in seinen Reiseberichten (u. a. „Briefe eines aufmerksamen Reisenden" 1774, „Vertraute Briefe aus Paris" 1803, „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien" 1810) und literarischen Werken, z. B. „Napoleon und das französische Volk unter seinem Konsulate", „Leben des berühmten Tonkünstlers H. W. Gulden".

Reichardts empirisch erworbene musikästhetische Anschauungen sind, kurz zusammengefaßt, folgende:

Die *Melodie* erhält ihr Charakteristikum durch Intervall, Rhythmus, Dynamik und Zeitmaß.

Die *Harmonie* als Begleitakkord oder als Zusammenklang verschiedener Melodielinien ist immer der Melodie untergeordnet. Das Gebiet, in dem sich das spezifische Wesen der Harmonie als Summe aufeinanderfolgender Akkorde am entsprechendsten entfalten kann, ist die Kirchenkomposition in ihrer übersinnlichen Erhabenheit.

Die *absolute Musik* ist innerstes Erlebnis des Künstlers, ein Teil, ein Abbild des Kosmos, das durch seine Formung im Tonmaterial wieder vom persönlichen zum Allgemeinerlebnis zurückgeführt wird.

Wort und *Musik* lassen sich miteinander verbinden auf Grund der Aehnlichkeit (nicht Gleichheit) ihrer Grundfaktoren: Melodie, Metrik, Rhythmik. Die Musik hat sich dem Texte unterzuordnen.

Das *Singspiel* ist typisch deutsches Ausdruckselement für den Zusammenschluß von Wort, Geste und Musik, denn „der kältere nachsinnende Deutsche wird nur durch die *Ueberzeugung* in die Leidenschaft anderer versetzt. Für ihn kann sich der Dichter nicht so leicht des wahren Ganges der Leidenschaft und genauen Darlegung ihrer Momente überheben. Ist aber die Leidenschaft einmal in ihm rege gemacht, dann gräbt sie sich desto tiefer in ihn ein, dann verweilt er williger bei ihr und hat da nur Seufzer und Tränen, wo der Italiener schon wieder Bravo und Händeklatschen bereit hat. Deshalb darf auch weit eher für uns der Leidende in solch hochleidenschaftlichen Momenten nur Gesang haben, um weiter zu unserem Herzen zu reden als für den Italiener, um seine Leidenschaft *bekannt* zu machen, nur die Sprache. Dies dünkt mich der tiefere Grund, warum der Italiener nie ein Singspiel mit abwechselnder Rede würde ertragen können, das ganze gesungene Schauspiel aber nicht anstößig findet. Wir hingegen dies in unserer Sprache sehr anstößig finden, aber ein vermischtes Singspiel sehr gut leiden können."

Die *große Oper* ist durchaus italienische Nationalkunst, erfährt aber eine dem Deutschen konforme Umwandlung durch den großen Reformator Gluck. Mozart als Opernkomponist ist nur Nachahmer italienischen Stiles (!).

Das *Genie* ist eine unerklärliche Naturgabe, die nicht anerzogen, wohl aber durch entsprechende Erziehung vollkommener entwickelt werden kann. Der Gipfel, den jeder wahre Künstler zu erreichen suchen muß, ist das *Einfache*, das *Volkslied*.

Das Hauptgewicht beim *Schaffenserlebnis* liegt auf seiten des Gefühls; Grundbedingung für den künstlerischen Schöpfungsakt ist seelische Gesundheit, die durch bewußtes Körpertraining wesentlich unterstützt werden kann (!!).

Die *Wirkung* der Musik ist, entsprechend ihrem Inhalte, moralisch gut oder schlecht.

Diese Hauptgedanken der Reichardtschen Aesthetik, die erstmalig derart umfassend das Wesen der Musik zu ergründen suchte, enthalten ein Dreifaches: Zurückgreifen auf die vergangene Epoche, starkes Gegenwarts-Erleben und zukunftweisendes Neugestalten. Rückschrittlich ist das starre, auf seinen Lehrer Kant zurückführende Fordern eines moralischen Zweckes beim Kunstwerk, erst recht erstaunlich bei Reichardts enger Freundschaft mit Goethe. Das Erkennen der Charakterisierungsmöglichkeiten der Musik zeigt seinen Weg über Rousseau und Arnaud, der dann später zu Berlioz, Liszt weiter führen sollte. Zur Frühromantik stellte er sich hiermit in Gegensatz, denn Wackenroder, vor allem Tieck, lehnen alles Darstellenkönnen der Musik ab; nur die absolute Musik ist ihnen „wahre Tonkunst", Reichardt aber stellt die wortgebundene ebenbürtig daneben. Bahnbrechend wirkte er für das deutsche Singspiel; immerwährendes Hinweisen auf den nationalen Kunstgedanken in seinen sehr verbreiteten Schriften regte im Volke Ideen an, die acht Jahre nach seinem Tode Webers „Freischütz" zu einem durchschlagenden Erfolg verhalfen. Sein Fehlurteil über Mozart ist nur aus starker Polemik gegen die damals verflachende italienische Kunst erklärlich. Der Zeit vorauseilend, erkennt er das in Tönen geformte innere Erlebnis des Künstlers als Inhalt des Musikwerks an, das in der *Nachempfindung* des Zuhörers wiedergeboren wird: bewußter Gegensatz zu der das 18. Jahrhundert beherrschenden „Affektenlehre". Die treibende Kraft jeder Kunstschöpfung ist ihm das Gefühl, schon romantische Anschauung (die Musik betreffend, nicht die Literatur, wo Phantasie und Reflexion gefordert wird). Mit der Jetztzeit verbindet ihn die von Herder übernommene Idee der Aehnlichkeit, nicht Gleichwertigkeit in der Verbindung von Wort und Musik.

So berührt die Erscheinung Reichardts — „modern" in der Freiheit und umfassenden Haltung seines Denkens und Verbindens — janusköpfig Abschluß und Anfang: mit ihm schließt die Reihe der Dichter-Philosophen des 18. Jahrhunderts, in ihm ersteht der erste Musiker-Aesthet des kommenden Jahrhunderts. *Francis Berten, Essen.*

Aus einer Campagnoli-Studie

Zum 100. Todestag am 7. November

Wenn die Nachwelt schon dem Mimen keine Kränze flicht, so noch weniger dem Virtuosen. Nur einer kleinen Schar Auserwählter unter ihnen ist es beschieden, im Gedächtnis fortzuleben. Und auch hier sind es zuerst die großen Virtuosen, nicht die bescheidenen, aber die für die Entwicklung der Kunst wichtigeren Musiker und Musikanten. *Campagnoli* gehört eigentlich weder zu den einen noch zu den anderen. Er steht mitten drin. Eine große und natürliche geigerische Begabung wirkt sich nur schwankend, nicht ganz folgerichtig aus. In der Jugend halb Virtuose, halb Orchestermusiker, kurze Zeit als Konzertmeister in Freising, dann länger in Dresden als Kammermusikus beim Herzog von Kurland tätig, treibt ihn sein Unstern, immer wieder um die Palme des Virtuosen zu ringen, die ihm in der Zeit der sich vollendenden, ausschließlich technisch orientierten Virtuosität versagt bleiben mußte. Erst als 46jähriger wird er in der ehrenvollen Stelle eines Konzertmeisters am Leipziger Gewandhaus seßhaft. Er teilt seine Tätigkeit in die künstlerische des Anführers und Dirigenten bei den Orchesterkonzerten und in die praktische des Pädagogen. Unterdessen wachsen seine Töchter zu tüchtigen Sängerinnen heran. Was ihn 1816 bewog, an der Schwelle des Greisenalters die gesicherte Leipziger Position aufzugeben, läßt sich nur

als Folge verschiedener Ueberlegungen erklären. Sicher ist, daß er noch einmal davon träumte, in Italien als Geiger zu glänzen. Rührend der bescheidene Stolz, mit dem er 1816 aus Florenz schreibt: „viele Professoren sagten mir, daß niemand besser spielen könne als ich und meinten: hier ist ein Violinkünstler mit deutscher Wissenschaft und italienischer Seele". Aber neben *Spohrs* jugendfrischer großer Kunst konnte Campagnoli überhaupt nicht mehr in Betracht kommen. Ein weiteres Motiv für den Gang in eine ungewisse Zukunft muß vor allem der Wunsch angesehen werden, seinen beiden Töchtern eine ausgedehnte künstlerische Tätigkeit zu ermöglichen. Die glaubte er vor allem in Italien für gegeben. Mit der deutschen Kunst seiner Zeit konnte er nicht mehr so recht mit. Einer gesicherten Tradition zufolge machten ihm die letzten *Beethoven*-Sinfonien schon Schwierigkeiten. In Italien war man im Geschmack noch mehr im alten traditionellen Fahrwasser. Lang war freilich für die Familie Campagnoli ihres Bleibens auch in der alten Heimat nicht. Seine Töchter konnten neben den italienischen Stimmen auf die Dauer nicht bestehen. In Dresden wollte man ihn nach seiner Rückkehr seines Alters halber nicht mehr, man war wohl froh, ihn mit Anstand losgeworden zu sein. Er lebt nun in Frankfurt, dann sieben Jahre in Hannover und zieht zuletzt gelegentlich des Engagements seiner Tochter Giannina nach Neustrelitz, wo er 1827 stirbt und begraben wird.

Campagnoli ist typisch in eine Uebergangszeit hineingeboren worden. Es gibt keine größeren stilistischen Veränderungen als die von der italienischen Schule über *Viotti, Kreutzer, Rode* herunter zu *Spohr*. Seine Jugend steht im Banne der heimatlichen Nachblüte des *Tartini*-Stils. Bei kleineren Meistern bildet er sich. Wir hören von seinem ersten Unterricht bei einem Schüler *Lollis, Dall'Ocha* (auch *Occa*), dessen Persönlichkeit jedoch weiter nicht zu identifizieren gelingt. Gelegentlich der Besprechung eines Konzertes Campagnolis 1783 in Hamburg erwähnt *Sittard* (in seiner Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg), Campagnoli sei ein Schüler Lollis gewesen. Nun ist das kaum möglich, denn Lolli, der um 1730 zu Bergamo geboren war, trat bekanntlich schon 1762 zu Stuttgart in die Dienste des Herzogs Karl von Württemberg. Von Lollis typischer Virtuosität, dessen Staccato auf einem Bogen, Oktaven, Dezimen und Doppeltriller *Schubart* so überschwenglich lobt, konnte auch durch Dall'Ochas, seines Schülers, Vermittlung während der kurzen Zeit dieses Unterrichts wohl kaum viel auf den 12jährigen übergehen. 1763 zieht der Junge zu 3jähriger Lehrzeit nach Modena, wo ihn *Don Paolo Guastarrobba* in die Schule nimmt. Der 15jährige tritt dann für 2 Jahre in das Orchester seiner Vaterstadt ein. Der Trieb nach Vervollkommnung läßt ihn bald sein Glück nach damaliger Art auf Konzertreisen versuchen. Wir treffen ihn in Venedig und Padua, wo er mit *Lamotte* zusammen war. Der frühreife *Franz Lamotte*, 1751 geboren, gehörte zu den Wiener Wunderkindern. Schon als 12jähriger trug er ein selbstkomponiertes Konzert dem Kaiser vor, der ihn zur Ausbildung auf Reisen schickte. Lamotte war mehr Virtuose denn Musiker. *Reichardt* bewundert seine Doppelgriffe und sein Staccato, sagt aber, „man würde sehr was ungereimtes begehen, wenn man von Herrn Lamotte ein rührendes Adagio forderte". Aehnlich steht es ja auch mit Lolli, den Kaiser Joseph II. einen Faselhans nannte und der es selbst abschlug, ein Adagio vorzutragen mit der von Selbsterkenntnis zeugenden Begründung, er sei einer der vornehmsten der in Bergamo geborenen Narren. Dieser damals sich anbahnenden leeren Virtuosität gegenüber kam Campagnoli schon gelegentlich seines Aufenthaltes in Faenza, nachdem er vorher in Rom konzertiert hatte, durch die Bekanntschaft mit Kapellmeister *Paolo Alberghi* einer anderen künstlerischen Welt nahe. Alberghi war Tartini-Schüler. Durch den 1781 in Dresden als Konzertmeister angestellten *Cristoforo Babbi*, geboren zu Cesena 1748, bekam über Alberghi die Tartini-Schule in Dresden, schon repräsentiert durch den Konzertmeister Lehreiß, einen neuen Vertreter. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß die Möglichkeit, als Geiger im Pergola-Theater in Florenz in gesicherte Verhältnisse zu kommen, auf Campagnoli mitbestimmend wirkte, als er 1771 nach Florenz übersiedelte. Vor allem aber lockte ihn die Möglichkeit des Studiums bei *Pietro Nardini*. Mit einigen Unterbrechungen — zeitweilig war Campagnoli am Teatro Argentina in Rom, wie in Florenz als Anführer der 2. Geige — scheint er bis 1777 in Florenz gelebt zu haben. Die Lehrjahre bei Nardini, der Dirigent und Sologeiger der Kapelle des Großherzogs von Toskana war, mußten den jungen Campagnoli entscheidend beeinflussen. Nardini hat besonders während seiner Stuttgarter Zeit durch sein Spiel bezaubernd gewirkt. Man hat ihn später auf Grund seiner reizenden D dur-Sonate mit Mozart verglichen. Der Kammer- und der Kirchenstil berühren sich in ihm.

Wie sehr er auf den gefühlvollen Schubart wirkte, zeigt dessen empfindsame Beschreibung seines Spiels: „Ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Komma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade. Man hat eiskalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spiel Thränen auf die Geige. Jeden Harm seiner Seele konnte er auf sein Zauberspiel übertragen: seine melancholische Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelassenste Phantasie vom mutwilligsten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langsam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küßte nur ihre Spitzen. Er stackierte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floß. Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieses großen Mannes diese schwermütige Stimmung gegeben, denn Personen, die ihn vorher gehört, sagen, daß seyn Styl in jüngeren Jahren sehr hell und rosenfarbig gewesen sey." Campagnoli verdankt Nardini vor allem den Vorzug seiner Belcanto-Tongebung, die später so oft gerühmt wird. Noch 1828 spricht ein Hamburger Kritiker in einer Besprechung des Geigers Praun von dem „eindringlichen, vollen und doch südlich-milden Ton; dessen Schönheit von jedem tief empfunden werden muß . . . es ist nicht der stark kräftige Ton der deutschen, nicht der durch kecke Bogenführung zu erreichende der neufranzösischen, es ist der milde, tief in die Seele sich einschmiegende der älteren italienischen Schule, deren *letzter Repräsentant Campagnoli, der jüngste Schüler Nardinis, ist*". Trotzdem hat Campagnoli eigentlich als reisender Virtuose nicht viel Glück gehabt. In Deutschland ist er wenig im Verhältnis zu anderen zeitgenössischen Geigern gereist. Seit seiner Konzerttournee nach Polen mit dem Fagottisten *Reiner* von Freising aus hat er während der Dresdner Zeit ein paar Mal in Leipzig und Hamburg konzertiert. 1783 kam dann die Reise nach Schweden, wo er in Stockholm Mitglied der königlichen Akademie wurde. 1784 und 1788 war er vorübergehend in Italien. Mehr als Studienreise zu betrachten ist eine Fahrt nach Paris 1801 von Leipzig aus.

Im *Gewandhaus* fand seine Kunst volle Anerkennung. Charakteristisch sein Solisten-Programm. Er hat sich offenbar musikalisch-stilistisch von Nardini nicht dauernd beeinflussen lassen. Auch in Dresden mag er mehr im Fahrwasser der Virtuosen- und Salonmusik sich bewegt haben. So blieb es bei dem durchschnittlichen Geigerrepertoire der Zeit, bei den Konzerten von *Mestrino*, *Rode*, *Kreutzer* usw. Auch sein eigenes Violinkonzert in B dur entbehrt jedes eigenen Ausdruckes und ist nur im damaligen Virtuosensinn dankbar und gefällig. Offenbar kommt er mit der Zeit und ihrer Entwicklung nicht mehr so recht mit. Das äußert sich ja auch in dem bekannten Urteil von *Spohr*, der über ihn gelegentlich eines Konzerts 1804 sagt: „er spielte ein Konzert von Kreutzer sehr brav. Seine Methode ist zwar veraltet, er spielt aber rein und fertig". Das Kreutzersche Konzert hatte sich Campagnoli aus Paris mitgebracht, wo er Kreutzer hörte. Wie schnell und fließend damals die technischen und geschmacklichen Grundlagen des Violinspiels in der Umbildung begriffen waren, läßt sich analog aus dem Zusammenhalt des Spohrschen Urteils über den Geiger *Ferdinand Fränzel* von 1802 (aus Petersburg) und von 1815 (aus München) entnehmen. In ersterem heißt es, daß er der vorzüglichste Geiger unter den damals in Petersburg anwesenden Virtuosen war, sein reines und sauberes Spiel, die Deutlichkeit und Delikatesse seiner Verzierungen und Passagen wird hervorgehoben, während desselben Fränzels Spiel 1815 von Spohr als ebenso veraltet bezeichnet wird wie der süßlich-fade Geschmack der Pleyelschen Epoche. Aehnlich ging es auch Campagnoli, der den höher gespannten Ansprüchen nicht mehr nachzukommen vermochte. Auch er muß allmählich in Leipzig immer mehr in den Hintergrund treten. *Matthäi* übernimmt schon 1808 bei Beginn der regelmäßigen Quartettabende die 1., Campagnoli die 2. Geige. In den folgenden Jahren kommt Campagnoli bei den Extrakonzerten kaum mehr zum Solospiel. Kein Wunder, wenn man denkt, daß immer mehr *Beethoven*, *Mozart* und *Haydn* den Grundstock der Gewandhauskonzerte zu bilden anfingen. 1809 schon mußte Campagnoli Beethovens c moll-Sinfonie zum erstenmal leiten. Eine fremde Welt für den alternden Geiger. Einer gesicherten Tradition zufolge kam Campagnoli gelegentlich der Aufführung der Beethoven-Sinfonien in Schwierigkeiten. Der nachmalige Hofkapellmeister in Neustrelitz, *Gottlob Weidner*, der, als Campagnoli in Leipzig wirkte, dort Thomas-Schüler war, hat sogar erzählt, daß Campagnoli durch die Beethoven-Sinfonien veranlaßt worden sei, seine Stellung als Konzertmeister aufzugeben, weil er

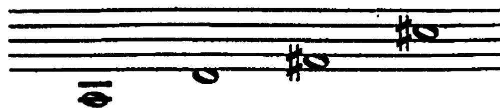
die Aufführung derselben für zu schwierig gehalten habe. In dieser Form erscheint die Behauptung deswegen nicht ganz richtig, als ja schon 1801 bis 1816 die Beethoven-Sinfonien ständig auf dem Repertoire erschienen. Campagnoli hat mit Ausnahme der V. Sinfonie die I. bis VI. Sinfonie mehrmals, die III. sogar 7mal aufgeführt. Von den Ouvertüren kannte er Coriolan, Leonore III und Egmont-Ouvertüre, das Triple-Konzert, c moll-Konzert und Es dur-Konzert für Klavier. Selbst das Violinkonzert von Beethoven hat er noch gehört. *Franz Clément* spielte es am 11. Oktober 1815 zum erstenmal. Campagnoli mag wohl noch entsetzter darüber gewesen sein wie manche Zuhörer, deren Urteil Rochlitz in der Allgemeinen musikalischen Zeitung folgendermaßen vorsichtig formulierte: „Jenes überaus schwierige Konzert, das wir zum erstenmal hörten, gehört nicht unter Beethovens vorzüglichste Arbeiten und zeigt, daß sich der große Meister hier nicht in seiner eigentümlichen Sphäre bewegte.“ Kulturhistorisch merkwürdig berührt einen die Koppelung des Beethoven-Konzerts mit einer Szene und Arie von Paër, die Albertina Campagnoli vortrug, und einer Szene und Duett aus Ginevra von Simon Mayer, das beide Schwestern Campagnoli sangen. Sicher hat Campagnoli Beethovens Kompositionen in Leipzig zuerst kennen gelernt. Als zum erstenmal überhaupt der Name Beethoven in Leipzig erschien, bei der Aufführung des Rezitativs und Arie „Ah perfido“ am 29. IX. 1799 hat er mitgewirkt. Die Erstaufführung des Mozartschen Requiems lag noch vor Campagnolis Eintritt. Mozarts Witwe brachte es am 20. IV. 1796. Neunmal hat es dann Campagnoli mit aufführen helfen. Von Mozarts Ouvertüren und Sinfonien gab es alle wichtigeren Werke, auch die Klavierkonzerte wurden viel gespielt. Erwähnt sei auch eine Orchesterbegleitung der c moll-Phantasie durch Seyfried, bei deren Erstaufführung am 7. III. 1816 Campagnoli mit tätig war. Haydns „Schöpfung“ erscheint teilweise 1800, vollständig dann 1803, 1805, 1812; die „Jahreszeiten“ zum erstenmal 1801 und 1802.

Neben Campagnolis solistischer Tätigkeit war seine Aufgabe die des Anführers der 1. Geigen. Er hatte die Studien und Proben für die *Orchesterkonzerte* vorzunehmen und die Aufführung selbst dann, wie seinerzeit der Maestro al Cembalo, nun von der 1. Geige aus zu leiten. Die Autorität Campagnolis hierin blieb unbestritten, auch zu der Zeit, als Matthäi als zweiter Konzertmeister eintrat. Der junge *Matthäi*, 1781 zu Dresden geboren, war ein ausgezeichneter Geiger und Musiker. Sein Spiel wird „als im höchsten Grade fein und zierlich“ gerühmt. Vor allem hebt man auch seine Interpretation der Solostellen in den Orchesterwerken hervor. Sein Verhältnis zu dem 30 Jahre älteren Campagnoli war von Anfang an bis zum Weggang Campagnolis ein sehr herzliches, künstlerisch wie menschlich erfreuliches. Von Matthäi ging auch der Anstoß zum *öffentlichen Quartettspielen* aus. Das Streichquartett drang erst um die Jahrhundertwende in die Konzertsäle ein. Vorher war es die Domäne der Haus- und Kammermusik. *Schuppanzig* spielte in Wien zum erstenmal in der Saison 1804/05 öffentlich. Drei Jahre später konstituierte sich aus dem Gewandhausorchester ein Quartett. Der 27jährige *Matthäi* saß an der 1. Geige, der 57jährige *Campagnoli* an der 2.; *J. G. H. Voigt* spielte Bratsche. *J. J. F. Dotzauer*, der allen Cellisten durch seine ausgezeichneten Studienwerke bekannte spätere Solocellist an der Dresdner Hofkapelle, war bis 1811 als Cellist in dem Quartett tätig. Das Repertoire wird wohl neben Haydn und Mozart mehr die Richtung des leichten und wirkungsvollen brillanten Quartettes vor allem gepflegt haben. Aus Spohrs Selbstbiographie wissen wir ja, welche Schwierigkeiten er hatte, sich bei den ersten Beethoven-Quartetten musikalisch durchgebildete Partner zu verschaffen, wissen auch, welch allgemeine Ablehnung damals noch in der breiten Oeffentlichkeit gerade die frühen Beethoven-Quartette erfuhren. Campagnoli war kein eigentlicher Kammermusiker. Erziehung, Begabung wie Veranlagung hatten ihn von jeher nach anderen Zielen streben lassen. Die zielbewußte Führung eines Quartetts lag ihm nicht. Auch bei Doppel- und Triple-Konzerten übernahm er meistens die 2. Geige. Eigene Versuche in der Quartettkomposition führten zu keinerlei positiven Ergebnissen.

Neben seiner Tätigkeit im Gewandhaus nahm nach wie vor die *Lehrtätigkeit* die Hauptrolle ein. Campagnoli hatte seit seiner Jugend unterrichtet. In jahrzehntelanger Tätigkeit entwickelte er sich zum gewiegten, gewissenhaften Praktiker. Uebersieht man sein Lebenswerk, so kann man ohne Uebertreibung die Behauptung aufstellen, daß seine Lehrtätigkeit den eigentlichen Mittelpunkt desselben darstellt. Als ihre Frucht haben wir seine *Violinschule* anzusehen. An ihr hat er seit den 90er Jahren gearbeitet. Ihre Fertigstellung meldet er in einem Brief an Breitkopf & Härtel vom 28. V. 1819 aus Frankfurt a. M. Die Widmung an den Hannoverschen Generalgouverneur Herzog

von Cambridge läßt den Schluß ziehen, daß ihr Druck erst von dort aus endgültig revidiert wurde. *Die Campagnolische Schule kann,* um das gleich vorwegzunehmen, *den Vergleich mit der Leopold Mozartschen sehr wohl aushalten,* wenn man bedenkt, daß sie eben die Grundsätze der italienischen Technik, seiner Lehrzeit bei Nardini entsprechend, darstellt, während Mozart die deutsch-österreichische Schule, freilich mit mehr Planmäßigkeit und vor allem mit viel methodischerer Folgerichtigkeit in dem höchst ausführlichen Begleittext entwickelt. Demgegenüber legt Campagnoli allen Wert auf ein sehr umfangreiches Beispiel- und Etüdenmaterial, das in seiner Art mustergültig ist. Die Einteilung des Stoffes geht geschickt und natürlich vor. Die *Elementartechnik* wird klar, wenn auch etwas kurz entwickelt. Der Hauptwert wird auf ein gesichertes Lagenspiel gelegt. Der tonlichen Entwicklung schenkt er in der linken Hand allerdings mehr Aufmerksamkeit als in der rechten. Die methodische Bogenführung ist überhaupt die schwache Seite der damaligen Zeit. Wenn man bedenkt, daß ihre Grundsätze noch bis in die jüngste Zeit erhebliche Veränderungen und Verbesserungen erfahren haben, so bedeutet doch eine Anweisung wie die sehr viel, daß „alle Fingergelenke frei sein müssen. Wenn man darauf achtet, so werden die Finger ohne Zwang unmerkliche Bewegungen machen, welche viel zum schönen Ton mit beitragen." Damit trifft Campagnoli den außerordentlich wesentlichen Grundsatz der *Fingerspielbewegungen,* den erst die moderne Pädagogik wieder konsequent verfolgt und ausbaut. Der Fingerstrich der Bogenhand wird bei Campagnoli nicht der Handgelenksbewegung untergeordnet, wie es noch heutzutage manchmal geschieht. Leopold Mozart hat das nur angedeutet, noch nicht so klar herausgearbeitet. Eine Vorschrift wie die allerdings, daß man, um eine fehlerhafte Bogenführung zu vermeiden, den Oberarm mit einer Schnur anhefte, muß als völlig veraltet und falsch bezeichnet werden. Aus dieser Bewegungshemmung erklärt sich vor allem auch die Eigenart der Tonqualität der nach diesen Grundsätzen gebildeten italienischen Schule. Die untere Bogenhälfte mußte so vernachlässigt werden. Energische Fortebehandlung am Frosch war so gut wie unmöglich.

Ebenso altmodisch die Vorschrift, den Takt mit der Spitze des rechten Fußes zu treten. Immerhin war das damals noch allgemein in Gebrauch, sogar bei Schuppanzig, von dem Reichardt sagt, daß er oft durch die in Wien „allgemein eingeführte verwünschte Art mit dem Fuß Takt zu schlagen, selbst wo es gar nicht nottut", den Genuß störte. Der *Tonbildung* schenkt Campagnoli große Aufmerksamkeit. Er gibt Vorschriften für den Tonausgleich beim Saitenübergang, für die Nuancierung. Der son filé, das bekannte italienische Geigergeheimnis, wird auch von ihm dringend empfohlen. Den bloßen Mechanismus der Violine ordnet er „den Bewegungen der Seele" unter. Großen Wert legt er auch auf die „Agréments", die Manieren oder Verzierungen des Gesangs, ja er zeigt viel richtige Kunsteinsicht bei der Anweisung hierzu. „Die Einbildungskraft erfindet die Verzierungen, aber der gute Geschmack schränkt sie ein." Jede Ueberladung ist vom Uebel, „schadet dem wahren Ausdruck, entstellt die Melodie ... Nur das Einfache ist schön und rührend, der Ausdruck muß mit Anmut geschmückt, aber nicht durch dieselbe verdunkelt werden." Tartinis Forderung „um gut zu spielen, muß man gut singen" macht sich auch Campagnoli zu eigen. „Die Kunst der Interpunktation", also die Agogik kennt er genau. An Ševčik wird man erinnert durch die Anweisung, eine Corellische Etüde „auf 50 verschiedene Manieren" zu spielen; hier wird auch der Variierung des Bogenstrichs genügend Aufmerksamkeit geschenkt. Ein eigenes Kapitel ist der „Kunst auf einer Saite zu spielen" gewidmet, die bekanntlich dann von *Paganini* nach der virtuosen Seite hin ihre letztmögliche Steigerung erfahren hat. (Campagnoli ordnet sie der grundsätzlichen Forderung nach Sanglichkeit des Tons unter.) Eine Anweisung zur *Scordatura* wird zur „Nachahmung der Viole d'amour" eingeführt. Campagnoli beschränkt sich jedoch auf die Stimmung



um eben die damals beliebten Viola d'amore-Imitationen zu ermöglichen. Ein dreiteiliges Notturno (Adagio con sordino, Scherzo, Finale) erinnert in der Faktur sehr an seine „Sonate notturne" für Geige mit Violabegleitung „L'illusion de la viole d'amour", die ganz hübsche Effekte mittels der Scordatura bringt.

Die eigentlich *virtuose Technik* findet wenigstens in ihren Grundlagen Berücksichtigungen. Die Mechanisierung der Fingersätze wird vermieden, möglichst geistige Beweglichkeit darin angestrebt. Klar und genügend auch die Behandlung des Flageoletts, während die Oktaven nicht entsprechend grundsätzlich behandelt werden und auch die Dezimen, Terzen und Sexten mehr kursorisch rangieren. Das eigentliche Wesen der Violinschule wird eben durch die Rücksicht auf den von C. veröffentlichten Elementarunterricht bestimmt. Ihr dienen auch die zahlreichen Studienwerke. (Siehe Verzeichnis im Anhang.)

Grundlegend für die Wertung des *Komponisten* Campagnoli ist der Umstand, daß alle Arbeiten mehr oder minder den Stempel der Gelegenheit und des Unterrichts an sich tragen. Stilistisch stellen sie meist keine großen Ansprüche. Ihre Eigenart bezeichnet man am besten als halbvirtuosen Uebergangsstil. Auch die Jugendwerke tragen keinen eigentlich ausgeprägten italienischen Charakter. Formal hat er die Sonatenform nie zu handhaben gewußt. *Das kleine Charakterstück ist seine Domäne.* Manchmal werden mehrere solche zu suitenartigen kurzen Einheiten zusammengefaßt. Die Fugen für Violinsolo müssen als recht mäßige Studien polyphoner Art bezeichnet werden. Innerhalb der Uebungsliteratur kommt seinen *Violinduetten* ein bescheidener, aber durch den ihnen eignenden Grundcharakter „Aus der Praxis für die Praxis" im wesentlichen bleibender Wert zu. Das gleiche gilt auch von seinem letzten Werk, den 41 Capricen für Viola Opus 22. Man darf sie allerdings in Hinsicht auf musikalischen Eigenwert mit berühmten ähnlichen Werken, z. B. den Kreutzer-Etüden, nicht vergleichen. Innerhalb der Campagnolischen Oeuvres jedoch stellen sie unzweifelhaft auch einen formalen Höhepunkt dar, den Campagnoli selten erreicht und nie überschritten hat. *Willi Schmid, München.*

* * *

Verzeichnis der Werke Campagnolis

Nach Opusnummern

Op. 1. *Sei Sonate a Violino e Basso.* Dedicate a S. E. Il Sig. Conte Antonio di Thurn & Ciamberlano Consigliere intimo attuale di Stato delle L. L. M. M. I. I. e R. R. Apostolica Tenente Maresciallo delle loro Armate e Maggior Domo Maggiore di S. A. R. Il Gran Duca di Toscana da Bartolommeo Campagnoli di Cento Opera Prima.

Neu-Ausgabe: Sei Sonate etc. Trascritte pel Violino con accompagnamento di Pianoforte da Joseph Venzl. — Venzl war Münchner Kammermusiker (1842—1916), der auch Violinsonaten von Viotti bei Ricordi herausgab. Er war selber ausgezeichneter Pädagoge.

Op. 2. Nicht ermittelt.

Op. 3. Concerto pour la Flûte traversière accomp. des divers instruments lib. 1. 2. Berlin, Hummel. 2 Hefte. fol.

Op. 4 nicht nachzuweisen.

Op. 5 nicht nachzuweisen.

Op. 6. Six Solos pour Violon et Violoncelle, ou Viola dediés a Monsieur Naumann Maître de la Chapelle de S. A. S. Monseigneur l'Electeur de Saxe. Par B. Campagnoli. Musicien de la Chambre de S. A. R. Monseigneur le Duc de Courlande. Prix 3 fl. 30 kr.

Op. 7. 3 Thèmes variés p. 2 V. Leipzig, Breitkopf & Haertel.

Op. 8 nicht nachzuweisen.

Op. 9. 3 Duos concertants p. 2 V. Leipzig, Breitkopf & Haertel. comp. et déd. à son ami I. N. Durand.

Op. 10. Six Fugues p. le Violon seul liv. 1. 2. Leipzig, Breitkopf & Haertel.

Op. 11 nicht feststellbar.

Op. 12. 30 Préludes p. le Violon seul dans tous les différents tons, majeurs et mineurs. Leipzig, Breitkopf & Haertel déd. a. M. le B. de. Schönberg. Daraus 4 Préludes bei Alard Nr. 38 und 2 Fugen dort, 5. Serie.

Op. 13. Six Polonaises pour le Violon seul avec l'accomp. d'un second Violon ad libitum. Leipzig, Peters.

Op. 14. 6 Duos faciles et progressifs a Mons. Charles Brevillier.

Op. 15. Concerto p. le Violon avec accompagnement de grand Orchestre composé et dédié a Mons. d'Augustowsky par B. Campagnoli, Membre de l'Académie de Suède, Leipzig, Breitkopf & Haertel. Prix 1 Rthlr. 16 gr.

Op. 16. L'illusion de la Viole d'Amour, Sonate notturne p. Violon accordé en 4, 3, 5 (= A, D, Fis, Cis von unten) avec accomp. de Viola comp. et déd. a Mons. et Mad. Löhr. Leipzig, Breitkopf & Haertel.

Op. 17 nicht festzustellen.

Op. 18. 6 Divertissements p. le Violon. Leipzig, Breitkopf & Haertel. Herrn Ferdinand Frege gewidmet. (Zur Uebung in den 7 Hauptlagen.)

Op. 19. 3 Duos pour deux Violons. Leipzig, Breitkopf & Haertel.

Op. 20. Petits exercices p. les commençants. Titel auch italienisch: Raccolta di 101 pezzi facili e progressivi pel V., o piccole lezione per accelerare il progresso de' giovani artisti. Leipzig, Breitkopf & Haertel.

Op. 21. Nouvelle Méthode de la Mécanique progressive du Jeu de Violon divisée en 5 Parties et distribuée en 132 Leçons progressives pour deux Violons et 118 Études pour un Violon seul comp. et déd. a Son Altesse Royale Monseigneur Le Duc de Cambridge, Gouverneur Général du Royaume d'Hannovre par son très humble et très obéissant serviteur B. Campagnoli. Membre de l'Académie Royale de Suède. Leipzig, Breitkopf & Haertel.

Op. 22. 41 Caprices p. l'Alto-Viola par B. Campagnoli. Leipzig, Peters. (Neudruck) Leipzig, Breitkopf & Haertel.

Werke ohne Opusangabe.

Nach Eitner: Concertante in G für Flöte. Manuskript Stb. im Konservatorium Brüssel. — Trio per 2 Viol. e Basso Manuskript Partitur München. — 6 Quartetti. Manuskript Stb. Berlin, Königl. Hausbibliothek. — 6 Duette für Flöte und Violine. Stb. Manuskript Berlin 2840, vgl. Op. 2. — Duetto per Flauto e Violino Nr. 2 Venezia Ant. Zatta e figli Padua. —

Neu-Ausgaben.

Edition Breitkopf für Geige: 1. 1171 Op. 18 Divertissements. — 2. 1270 20 Etuden (Schradick) aus der Violinschule. — 3. 1423 Op. 14 Leichte Duos. — 4. 1511/12 Op. 20 Leichte progressive Stücke I/II. — Für Viola: 5. 30 Capricen Op. 22. — *Edition Peters:* 41 Caprices für Viola (Sitt) Op. 22. — *Ricordi:* 6 Sonate per Viol. (Venzl).

Bücher und Noten

Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes. Englert & Schlosser, Frankfurt/M. 1927.

Das sehr schön ausgestattete Buch in dem stattlichen Umfange von 537 Druckseiten und vielen Bildern (Preis 14.— Mk.) gibt zum ersten Male ein umfassendes Bild von der überragenden Persönlichkeit des Meisters Stockhausen und gleichzeitig einen höchstinteressanten Einblick in die künstlerische Atmosphäre jener für die Musik so besonders interessanten Zeit der Romantik und Nachromantik. Sind es doch nicht Geringere als Josef Joachim, Anton Rubinstein, Johannes Brahms, Clara Schumann, Franz Liszt, um nur die Führendsten zu nennen, die durch hier zum ersten Male veröffentlichte Briefe mit Stockhausen uns erneuten Einblick in das Seelenleben des Künstlertumes, in die künstlerische Werkstatt dieser in ihrer Bedeutung bis in unsere Zeit hineinragender Persönlichkeiten gewähren lassen. — Die Biographie unseres großen deutschen Liedersängers ist an sich schon dadurch von besonderem Interesse, als sie uns mit der Entwicklung des in — zum großen Teil — französischer Kultur aufgewachsenen Kindes und Jünglings, dem Hinüber- und Hinaufwachsen zu dem anderen tieferen Kern seines Wesens, dem deutschen, der deutschen Kunst, dem deutschen Liede und dem deutschen Oratorium vertraut macht. Die Wanderjahre des jungen Meisters in Paris, London, Mannheim, Hannover und Berlin enthüllen uns eine ebenso naturgewachsene wie geniale Entwicklung einer von großen und verschiedensten Kulturzentren beeinflußten Künstlerpsyche, die sich dann in der Hamburger Zeit als Ur-Eigenpersönlichkeit festigt und konsolidiert. Es ist ebenso lehrreich wie allgemein menschlich an-

regend zu lesen, wie sich aus den zarten Anfängen der jugendlichen Kunst (der ersten deutschen Konzertreise, der dreijährigen Bühnentätigkeit an der Opéra Comique in Paris) mehr und mehr eine unbeugsame Kraft des persönlichen, künstlerischen Stiles herausbildet, die in den Dirigententaten in Hamburg und Berlin, besonders aber noch in dem allzeit unvergeßlichen gesanglichen Wirken als Interpret der Meister des deutschen Liedes und unserer klassischen Oratorien, und endlich in der hochmeisterlichen pädagogischen Tätigkeit in Frankfurt a. M. ihren Gipfelpunkt erreicht. — Eine reizvolle Eigenart des neuen Stockhausen-Buches ist die reiche Briefwechselsammlung mit den künstlerischen Zeitgenossen, mit interessanten Frauen und Männern, Freunden und Freundinnen, auch schon die Briefe des Knaben und Jünglings an seine ebenfalls künstlerisch hochbegabten Eltern. 18 Bildtafeln und Schriftbildproben vervollständigen die schöne Ausgabe dieses bemerkenswerten Buches. *Ludwig Heß.*

*

Guido Pannain: „Tarantella" für Klavier. — *Mario Pilati:* „Habanera" für Klavier. — *Mario Castelnuovo-Tedesco:* „Ballata" und „Sera", beide für Gesang und Klavier. — Sämtlich erschienen bei Fratelli Curci, Neapel.

Die Musik der Jungitaliener hat vielfach in besonders glücklicher Weise den Ausgleich zwischen Tradition und Fortschrittswillen gefunden. Der Konflikt künstlerischer Richtungen, der der deutschen Musik der Nachkriegsjahre das Gepräge gibt, hat sich in Italien niemals in der Schärfe ausgewirkt wie bei uns. Die charakteristischen Grundlagen der italienischen Musik sind, über alle Stilunterschiede im einzelnen hinweg, heute die gleichen wie seit Jahrhunderten: die große, ornamental bewegte oder pathetisch ausströmende Gesangslinie, die starken Farben der Harmonik, der lebendige Schwung einer meist sehr undifferenzierten Rhythmik. In allen Elementen dokumentiert sich eine Sinnlichkeit, die den Abstraktionsversuchen der Gegenwart Grenzen setzt; und der „neuen Sachlichkeit" stehen, gleichsam als Wächter, bel canto und Volkslied zur Seite. Dennoch ergibt sich der Zusammenhang mit der Moderne dabei im allgemeinen leicht und völlig mühelos. So etwa in der Art, wie in Pilatis „Habanera" exotisches Kolorit angewandt und neuer Tanzrhythmus blendend virtuos hingesetzt wird; oder in der strengen Formentwicklung der „Tarantella" von Pannain. Auch die beiden Lieder von Castelnuovo-Tedesco, dessen Name heute schon weit über Italien hinausgedrungen ist, sind gute Beispiele dieser eigentümlichen Synthese von alt und neu. Besonders sinnfällig in „Sera": die leeren Quinten und Oktavfortschreitungen der Begleitung zu der rezitativisch gehaltenen Singstimme kleiden den Danteschen Text in der vorgetäuschten Art einer Frührenaissancemusik ein und vermitteln doch in gleicher Weise stärkste Gegenwärtigkeit der Ausdrucksform. *Erich Katz.*

Tagung in Kronach

Vor einem Jahr ungefähr haben sich in Essen die *deutschen katholischen Kirchenmusiker* in einen *Verband* zur Wahrung und Förderung ihrer Berufs- und Standesinteressen, ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Verhältnisse zusammengeschlossen, dort die Feier ihrer Gründung begangen, und nun war das kleine altertümliche Städtchen *Kronach* in Oberfranken ausgewählt, in den Tagen vom 5.—7. November den *II. Katholischen Kirchenmusikerkongreß* in seinen Mauern beherbergen zu dürfen. Das für ein Landstädtchen außergewöhnlich reiche musikalische Leben unter der Leitung des Chordirektors *H. Hoffmann*, nicht minder unter der tatkräftigen Unterstützung des Bürgermeisters *Schmidt* läßt diese Auszeichnung begreiflich erscheinen, wenngleich nicht verschwiegen werden kann, daß die naturgemäß beschränkten Mittel der Stadt der glücklichen Durchführung eines solchen dreitägigen Festes mancherlei Schwierigkeiten bot. — Ueberblickt man die Zahl der zum Teil als Uraufführung dargebotenen Werke, so geht aus ihrer bunten Fülle deutlich hervor, wie viele verschiedenartige musikalische Richtungen zurzeit an der glücklichen Weiterentwicklung der katholischen Kirchenmusik mitarbeiten, einig im Ziel, getrennt im Weg, ein Abbild gleichsam der verschiedenartigen geistigen Richtungen, die in der katholischen Weltanschauung selbst lebendig und wirksam sind. Ihnen vorurteilsfrei Gehör verschafft zu haben, bleibt das Verdienst der Kronacher Tagung;

selbst wenn darunter das musikalische Programm einer gewissen Stileinheit verlustig ging, selbst wenn die an sich begreifliche Rücksicht auf praktische Verwendbarkeit aufzuführender Werke im liturgischen Dienst Kompositionen zur Wiedergabe verhalf, denen der Begriff der „Gebrauchsmusik" doch etwas zu stark anhaftete. Gerade die Rücksicht auf den Gebrauch beim Gottesdienst, traditionelle Gebundenheit, Abhängigkeit von vielen guten und noch viel mehr schlechten Vorbildern machen sich fast nirgends so stark geltend wie bei dem katholischen Kirchenkomponisten, und es ist bezeichnend, wie die meisten derselben *im Widerstreit zwischen einengenden Fesseln und schöpferischer Phantasie* zu einem *Kompromiß* kommen, der letzten Endes sich einer freieren musikalischen Entwicklung hemmend in den Weg legt.

Viele der in Kronach zu Gehör gebrachten Kompositionen brauchen nicht näher genannt zu werden, da sie nur als solche Zwischenlösung zu betrachten sind; auf höherer Stufe stehen die Werke von *A. A. Knüppel*, Essen, *Th. Pfeiffer*, Aachen und dem fruchtbaren Regensburger Domherrn *P. Griesbacher*. Verheißungsvolle Ansätze auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen zeigt die *Missa heroica* von *A. Stier*, Nürnberg, mit ihrem das Blasorchester bevorzugenden, wuchtigen instrumentalen Gewand, noch mehr die *Missa poetica* für eine Solostimme und Orgel von *J. Meßner*, dem Domkapellmeister in Salzburg, nach Gedichten von Ilse v. Stach, die den Gedankengang der einzelnen Teile der Messe in freier Ausdeutung wiedergeben. — Die weltliche Musik kam bei einer *Begrüßungsfeier* und einem *Beethoven-Festkonzert* zu ihrem Recht. Am ersten Abend gelangte zwischen Orchesterstücken von Bach und Mozart ein neuer Liederzyklus, „Christus-Lieder", nach Gedichten von R. J. Sorge, von *Joseph Haas* zur ersten Aufführung, ohne jedoch in dieser Umgebung den ihnen innewohnenden starken künstlerischen Gehalt völlig offenbaren zu können.

Bedeutungsvoller als diese unterschiedlichen musikalischen Darbietungen haften Vorträge als befruchtende Anregung im Gedächtnis, so die Ausführungen des hochbetagten Domkapellmeisters Dr. *Widmann*, Eichstätt, über altklassische Polyphonie, von Prof. Dr. *Weinmann*, Regensburg, über „Beethoven und die Religion". *Pater Gran*, München, wollte in seinem Vortrag über „Kirchenmusikalische Stilfragen" die Werke der Wiener Klassiker als allzu weltlich aus dem Gottesdienst verbannt wissen. *Pater Ebel* aus dem Kloster Maria Laach wünschte, ungeachtet der entgegenstehenden großen Schwierigkeiten, dem gregorianischen Choral als „Volksgesang" möglichst weitgehende Verbreitung. Daß der Vortrag von Prof. Moißl, Wien, über „Bruckner und seine kirchenmusikalische Sendung" in letzter Stunde abgesagt wurde, erregte Bedauern. — Wie weit die in diesen Vorträgen niedergelegten Gedanken sich praktisch auswirken, bleibe der Zukunft anheimgegeben. Wenn am Schluß dieses Kongresses, dessen Schutzherr der musikliebende *Erzbischof Dr. v. Hauck aus Bamberg*, der selbst einst Kirchenmusikdirektor in Nürnberg war, von Samenkörnern sprach, die bei der Kronacher Tagung einem fruchtbaren Boden anvertraut wurden, um in späterer Zeit erst zur Blüte und zur Reife zu gelangen, so mag diesem Wunsch wohl mehr der Gedanke an die Bedeutung der gehaltenen Vorträge als an die der aufgeführten Kompositionen zugrunde gelegen haben.

August Richard, Heilbronn a. N.

Aus den Städten

— Der Mannheimer *Ernst Toch* hat in einem *Leipziger* Gewandhauskonzert seine „Komödie" für Orchester uraufführen lassen. Ein Erfolg? „Teils — teils" schrieb die Kritik und bemerkte dazu, man habe von einem Könner wie Toch fast ein wenig mehr erwartet.

— In *Köln* hat die Gesellschaft für neue Musik — ein wenig sehr post festum — *Strawinskys* „Geschichte vom Soldaten" herausgebracht. Das Buch, einer russischen Volkserzählung entnommen, stammt vom Waadtländer Ramuz, den die Schweiz vor einiger Zeit mit dem Gottfried-Keller-Preis belohnte — nicht hierfür, sondern für einen Roman ... vielleicht geht der Librettist aber an Seite des Komponisten eher in die Unsterblichkeit ein, denn „L'histoire du soldat" ist im Gebiet jüngster szenischer Musik so gut ein Markstein wie im Opernschaffen des 19. Jahrhunderts Wagners „Tristan". Generalmusikdirektor Eug. Szenkar und seine paar Kammermusiker erschlossen das schwierige Partitürchen; die Inszenierung sah leider vom Jahrmarktsbudenton ab. Die Musiker waren in Schwarz gekleidet

und ihr Anführer erschien nicht wie Hermann Scherchen in Hemdsärmeln.

— In *Kiel* hat also *Puccinis* Monte Carlo-Oper „La Rondine“ die reichsdeutsche Uraufführung erlebt. Die Kritik stößt sich an der unklaren Haltung zwischen Oper und Operette und bemerkt recht hübsch, ein Walzer mache — selbst wenn er so gut wäre wie der in der „Bohème“ — noch lange keine Operette und noch lange keine Schwalbe. Der Erfolg, zunächst zögernd, war dank auch der sauberen Wiedergabe späterhin beträchtlich. An eine frühere Wiener Uraufführung mahnt die Erinnerung einer betrüblichen Niederlage. (Ueber das Werk berichtet an dieser Stelle Dr. Fritz Tutenberg.)

— In *München* ist nun ein weiterer *Puccini*, die „Turandot“ in den Spielplan gekommen. *Pasetti* hat ja schon in Berlin an diesem chorschönen Werk seine feine bühnenbildnerische Phantasie versucht; nunmehr auch in Bayerns Hauptstadt, und, wie wir wissen, z. T. in ganz neuer Weise. Seine Gattin *Elisabeth Ohms* erarbeitete die Titelrolle, *Hofmüller* hatte Regie und *Knappertsbusch*, dem Puccini „liegt“, dirigierte.

Kreneks Reformationsvortrag

Ernst Krenek hat am Reformationstag in Kassel einen Vortrag gehalten und ist von den Zeichen, unter denen sein *„Jonny“* bisher siegte, entschieden abgerückt. *Sein Kampf gilt einer angeblichen Veräußerlichung des Werkes durch Regisseure, Kritiker, Publikum.* Das geht also ziemlich viele an, insbesondere aber Leipzig als Uraufführungsstadt. Denn die Leipziger Inszenierung Walther Brügmanns hat nach sicheren Anzeichen einigermaßen Schule gemacht, und diese Schule, die für den Erfolg von 60 Bühnenannahmen unseres Erachtens mitverantwortlich ist, paßt dem Komponisten nicht mehr. Deutsche Opernregisseure sind jetzt „Revue-Zuchtmeister und Demagogen“, nachdem sie die recht beschwerliche Geburtshelferschaft geleistet haben. Und zwar hat „Demagog“ in dieser Zusammenstellung einen neuen Sinn bekommen, der bei Krenek vielleicht durch die neue Wiesbadener Atmosphäre veranlaßt ist.

Es handelt sich aber darum, daß dieser „Jonny“ von vielen nur deshalb anerkannt wurde, weil er ein vielleicht aussichtsreiches

Volks-Kunstwerk darzustellen schien, das durch Einbeziehung der eigentlich opernfeindlichen Elemente Jazz, Revue, Varieté, Film, den großen abtrünnigen Publikumskreis dem Operntheater wiederzugewinnen versprach. Ob ohne eine gewisse Hervorkehrung dieser Elemente dieser populäre Riesenerfolg des Werkes zustande gekommen wäre, bleibe dahingestellt.

Die Ur-Inszenierung sah in diesem Stück eine Auseinandersetzung getrennter Welten, von gestern und morgen, von romantischen Max-Menschen und unbeschwertem Jonnytum — und sie kennzeichnete diese Gegensätze mit allen zu Gebote stehenden Mitteln. Es *soll* aber keine „Auseinandersetzung" sein. Es soll weder ein Bekenntnis zur Jazz-Welt noch eine Warnung davor sein: wir hören immer wieder von Krenek, daß es völlig *unsymbolisch* gemeint ist. — Für diesen Irrtum können die beanstandeten Regisseure und Kritiker nichts — da hätte das Stück anders geschrieben werden müssen. Krenek zieht sich nun von seinem — meinetwegen bestätigenden, warum nicht auch warnenden — freimütigen Porträt der heutigen Volks-Musikliebe so weit zurück, daß er seine *Schlußapotheose nachträglich umkorrigiert*; wir erfahren nun zu unserem Erstaunen, daß *nicht* Jonny, der auf der Erdkugel über die anbetende Menschheit triumphiert, der Sieger in diesem Stück sein soll, sondern jener Max, der nach Amerika auskneift! — Das nenn' ich einen edlen Rückzieher, und — damit man unbeschadet in die Musikgeschichte eingeht: nur immer die Regisseure und Kritiker als Prügelknaben vorgeschoben! *Alfred Baresel.*

Musikzuflucht in Prag

Die schöne Sitte, Kammermusik als Anlaß und vornehmsten Kunstschmuck gesellschaftlicher Zusammenkünfte zu wählen, der wir diese Gattung überhaupt verdanken, und die, zumal während des Rokoko, in den aristokratischen Salons ganz Europas blühte, könnte, wenn sie wieder eingeführt würde, die modernen Musikbestrebungen dieser Richtung in bedeutsamer Weise fördern. Sind schon die alten Kammerwerke, die nie für den Konzertrahmen gedacht waren, nur im kleinen Zirkel von echter Wirkung, so setzen die Kammerkompositionen von heute ihren ganzen Stolz darein, obgleich sie nur auf den Konzertrahmen rechnen können, den

Anforderungen dieser Aufführungen in keiner Weise entgegenzukommen.

Ein solches kleines Kammermusikfest modernen Charakters veranstaltete der rege Prager Musikgelehrte Dr. *Erich Steinhard* unter der Flagge des „Auftakt" im stimmungsvollen Rahmen seines Künstlerheims. Die Einleitung bildete ein Streichquartett von *Erich Wachtel*. Wachtel, jedem Kompromiß abhold, sowohl was die Klanggewohnheit der Hörer als die Spielschwierigkeit für die Ausführenden betrifft, steht unbeirrbar auf dem einmal gewählten exponierten Posten der äußersten Linken. So läßt sich bei dem tapfer Ringenden, der selten genug zu Worte kommt, vorläufig nur schwer eine Entwicklung feststellen. Wie in seinen Liedern im Konzert des Literarisch-künstlerischen Vereins und in der kühnen phantastischen Bühnenmusik zu Dietzenschmids „Jakobsfahrt" tragen in dem einsätzigen Streichquartett scharfe kurze Motive das Gewebe der Polyphonie. Eine Einleitung, ein rondoartiger Hauptsatz und ein Fugato als Ausklang. Die wenig kontrastierenden Stimmungen ergeben den Eindruck der grüblerischen Phantasie eines Einsamen. Ob der Mangel gründlicher Durchführung an den notwendig gewesenen Strichen liegt, muß dahingestellt bleiben. — Es folgen sechs Sätze eines Trios von *Fidelio Finke*, dessen achtsätzige Vollgestalt im Musikfest zu Donaueschingen ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte. Finke widersteht den Verlockungen so vieler Neuerer von heute, sowohl was die Anlehnung an den Satzcharakter als die antiquisierende spielerische Art anlangt. Er bleibt sich treu. Nicht jedes der Sätzchen ist in der Stimmung scharf profiliert und eingegrenzt. Aber alle haben, wie Finkes Arbeiten immer, Formsicherheit und Selbständigkeit des Gedankens. Am stärksten wirkten das zweite und das fünfte der jetzigen Reihe. Schwierig, aber interessant ist die Spieltechnik; dem Trioklangbild sind neue Möglichkeiten abgetrotzt. — Eine idyllische Besänftigung der durch die rauhe Neutönersprache angestrengten Ohren bot das Erstlingswerk eines jungen, sehr begabten tschechischen Komponisten *J. Krejci*, eines Schülers Prof. *Yiraks*, „Cassation für Bläser", die schon anderwärts Aufmerksamkeit erregte. Kann man die Speichen der Zeit wirklich zurückdrehen? Ein liebenswürdiges Werkchen, ganz im Geist der Mozart-Zeit gehalten, was die Motive, die

Durchführung und die Behandlung der Instrumente betrifft, und doch durchaus eine frische, namentlich in den letzten Sätzen originelle Komposition, die gar nichts Professorales an sich hat, wie man befürchten könnte, und sogar einen deutlichen nationalen Einschlag erkennen läßt.

In höchster Anerkennung ist von den Ausführenden zu sprechen: dem *Novák-Frank*-Quartett und den Bläsern des Deutschen Theaterorchesters: *Yirtschak, Klicpera, Rostocil, Wanka*. Die anregende Veranstaltung, die eine Reihe bedeutender Vertreter des musikalischen Prag beider Nationen in herzlichem Gedankenaustausch vereinigte, soll anläßlich der Vorführung moderner Kompositionen für mechanische Instrumente ihre Fortsetzung finden.

Oskar Baum.

James Kwast †

Im 75. Lebensjahr ist *James Kwast* in Berlin einem Herzschlag erlegen. Sein Name wird durch seine Schülerin und zweite Gattin Frida Hodapp auch heute noch in die breite Oeffentlichkeit getragen. Kwast, der einer holländischen Musikerfamilie entstammte, verkörperte ein Stück deutscher Musikvergangenheit in sich. Am Leipziger Konservatorium war er Schüler Reineckes und Richters, in Berlin Schüler von Kullak und Rich. Wüerst. Dann wirkte er als Lehrer am Kölner Konservatorium, am Dr. Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M. und schließlich am Klindworth-Scharwenka- bezw. Sternschen Konservatorium zu Berlin. Kwasts erste Frau war eine Tochter Ferdinand Hillers und dieser Ehe entsproß die nachmalige, nunmehr verstorbene Gattin Hans Pfitzners. Von Kwasts zahlreichen Schülern sind Pfitzner, Braunfels, Zilcher, Karl Friedberg, Otto Klemperer zu nennen. Kwast war nicht nur ein bedeutender Klavierlehrer und Ensemblespieler, sondern auch Komponist. Seine Etüden Op. 20, eine preisgekrönte Ouvertüre und ein F dur-Klavierkonzert haben in ihrer Zeit Anerkennung gefunden.

Randbemerkung

Die Extreme berühren sich: ein Original wie Rousseau lebte vom Noten — abschreiben.

Richard Tronnier, Hannover.

Mitteilungen

— *Hans Tessmer*, der bisherige Dramaturg der Dresdner Staatsoper, ist nach vierjähriger Tätigkeit aus seinem Posten ausgeschieden und nach Berlin übergesiedelt.

— Der Münchner Komponist und Musikschriftsteller *Richard Würz* kann in diesen Tagen auf eine zwei Jahrzehnte umfassende, ununterbrochene Tätigkeit als Musikkritiker der „Münchner Neuesten Nachrichten" zurückblicken.

— Kammersänger Prof. *Ludwig Heß*, Berlin, wurde zum Dirigenten des Chores der Staatl. Akademie für Kirchenmusik und der Chorschule berufen. Der neue Direktor Prof. Dr. *H. J. Moser* wird ferner einen „Kantorei-Chor" (Gregorianik, Palestrinastil, kathol. Kirchenmusik) unter *Pius Kalt* und einen Jugend-Chor, der der Führung von Prof. *H. Martens* anvertraut ist, ins Leben rufen.

— Prof. *W. Gurlitt*, Freiburg i. Br., wurde an Stelle des verstorbenen Prof. Abert, Berlin, in den künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat der *Robert-Schumann-Gesellschaft* gewählt.

— Die *Wernigeroder Singakademie* feierte Ende Oktober ihr 75. Stiftungsfest, wobei zugleich der Dirigent, Musikdirektor *Lenz*, geehrt wurde, der daselbst schon vor 25 Jahren den Händelschen „Josua" aufführte.

— Der weit über Sachsens Grenzen als Meister der Orgel und feinsinniger Komponist bekannte Kirchenmusiker *Paul Gerhardt* feierte am 10. November seinen 60. Geburtstag. Seit 1898 wirkte er als Organist an der Marienkirche zu Zwickau.

Ankündigungen

Die nächsten Hefte bringen Beiträge von E. H. Schaper über „Musik der Geisteskranken", einen „Plan in Brahms' Händel-Variationen" von Hans Meyer und von G. Anschütz eine Arbeit „Die Farb-Ton-Forschung und ihre Bedeutung für musikalische Probleme". Außerdem kommen größere Aufsätze von J. Handschin (Zürich), W. Gurlitt und H. W. von Waltershausen zur Veröffentlichung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. ◇ HEFT 6



STUTTGART
VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober
Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . RM. 5.20
Einzelhefte . . . . RM. 1.—
Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 5.80 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart Nr. 2417. Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen.

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. 145.—, 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. 40.—, 1/8 Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.50 (Mindestgröße einer Anzeige 12 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bzw. Wiederholungen angemessener Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT, STUTTGART

49. JAHRGANG NEUE MUSIK-ZEITUNG 1928 / HEFT 6
GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT / STUTTGART

Weihnachten ein Fest der Musik

Von Hans Brandenburg, München

Jedes Fest, jedes weltliche und jedes geistliche, wird von Musik begleitet oder gekrönt, aber Weihnachten allein ist ganz aus Musik geworden. Der Heiland der Welt kam aus Davids Stamm, und König David durfte das sichtbare Haus Gottes nicht errichten, das war ihm verboten, es war vorbehalten Salomo, dem Bauherrn, dem ferner das Hohelied irdischer Liebe und die Sprüche der Weisheit gegeben wurden. Davids war es und blieb es, die Schleuder und die Harfe zu führen, ein Kämpfer wider seine Feinde und ein Musiker zu sein, und der davidische Psalter ist älter als der salomonische Tempel in aller seiner Herrlichkeit. Davids Harfe erhob sich bis zu Gottes Thron, und sie klang von oben, als Davids und Gottes Sohn geboren ward, als die Himmel sich öffneten und die Menge der himmlischen Heerscharen der Welt den Frieden und den Friedensfürsten verkündigte, der nicht mehr Davids Schwert, sondern nur noch Davids Harfe kannte und die Völker durch Liebe überwand.

Zwar will es scheinen, als sei die Weihnachtsfeier der Jahrhunderte ein einziger Zug bildnerischer Kunst, der von den Altären durch Kirchen und Häuser schreitet und in unzählbaren Gemälden und geschnitzten Figuren seinen Wandel verfestigte. Allein es ist nur der Gestalt gewordene Triumphzug wie des Heils und des Wunders so auch der Musik. All diese Engel singen, sie rühren das Saitenspiel, Spruchbänder mit dem „Gloria in excelsis" hängen von ihren Lippen, die nicht einmal im Bilde stumm bleiben dürfen, und Notenblätter flattern in ihren Händen. All diese Hirten tragen, wenn sie keine anderen Gaben haben, Flöte, Dudelsack und Schalmei. All diese Könige finden kein Genügen in Weihrauch, Myrrhen und Gold, den kostbarsten Geschenken der Erde, die sie anbetend darbringen, sondern Musik zieht ihnen voraus wie die Strahlen ihres Sterns. Und wenn die Meister der Weihnachtskrippe ihre Kleinkunst an den Silberschatz verschwendet haben, so bilden sie mit noch größerer Liebe die winzigen Musikinstrumente als eingelegte Arbeiten aus Schildkrot, Elfenbein und Perlmutter.

Noch älter als die Krippen und Altäre sind die weihnachtlichen Aufführungen und Bräuche. Das Weihnachtsspiel ist, wie nach des Musikers Nietzsche jungem Wahrtraum die antike Tragödie, aus dem Geist der Musik geboren. Die Geburtshöhle selbst, die man in Bethlehem zeigte, war gleichsam sein Ursprungsort, und die

ersten Christen, die hierhin wallfahrteten, konnten sicher nicht reden, sondern höchstens singen oder hörten, wenn ihre Gebete stumm blieben, noch, über Jahrzehnte hinweg und von Ewigkeit zu Ewigkeit, den Gesang der Cherubim und Seraphim. In den ersten Jahrhunderten zeigte man in Rom Reliquien der Krippe, und die Andacht, die in der Christnacht vor ihnen gehalten ward, ist früheste Kirchenmusik gewesen. Als älteste Spur einer dramatischen Handlung sehen wir die volkstümliche und weitverbreitete Sitte des „Kindleinwiegens", also eine musikalische Zeremonie. „Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein", klingt es noch bis zu uns herüber, von einem neuen Meister — Max Reger — wieder aufgegriffen. Und auch der mittelalterliche Mischgesang, eine lateinisch-deutsche Zwiesprach in gesungenen Worten, etwa der „Quempas": „Quem pastores laudavere — den die Hirten lobten sehre", ist ebenso wie der Umzug der Epiphaniassänger, der „heiligen drei Könige mit ihrem Stern", die wir bei Goethe und Hugo Wolf wiederfinden, überkommenes Zeugnis erster Rollenverteilung. Doch auch als das Spiel über das „Ansingen", über die „Hirtengespräche" und „Wechselgesänge" hinaus verbreiterte und selbständige Bühnenhandlung und Wortdrama geworden ist, bleiben ihm Gesang und Instrumentenklang beigegeben und eingeflochten, ja, nur sie vermögen seinen letzten und wahren Sinn zu offenbaren. Die Hirten sprechen: „O Wunder, was will das bedeuten? Ich hör ein Singen von weiten. Ich hör ein wunderlieblich Klingen. Wer mag uns davon a Botschaft bringen?" — eine Botschaft, die nur auf Flügeln der Musik in die Herzen dringen kann. „Ist ein Jubeln und Freuen auf unserer Schäfersweid ... Es singet, es klinget, Flauten blasen, Harfen schlagen, und ich kanns ja nit alles, alles dersagen, was sich hat zugetragen. ... Es singt die schöne Nachtigall ... Die Englein singen all." Und einer der Hirten spricht zum Jesuskind: „Doch weil i nix hab in mein Güatl, so tua i dir halt singen a Liadl." Das ist genau wie auf den Krippen, und wie auf den Krippen kündigt sich auch hier der Zug der Könige an: „Die Trummel hör ich schallen, die Pauken hör ich knallen ..." Das dichterische Weihnachtsspiel, das der Musik nicht entraten kann, lebt bis heute in immer neuen Bildungen weiter, allein auch das musikalische ist noch mit Hans Pfitzners „Christelflein" in die Oper gedrungen und hat erst jetzt, durch den jungen Fritz Büchtger, der einfachsten Krippenhandlung unter Verzicht auf das gesprochene Wort ein reines Tongewand gegeben.

Damit sind wir bei der eigentlichen Weihnachtsmusik angelangt, die zunächst und vor allem Kirchenmusik ist. Sie reicht mit dem gregorianischen Choral bis in die Antike, ja bis in den Orient zurück und also in den Ursprung von Weihnachten selbst, in das Herz des Wunders von der Menschwerdung des Gottes. Da ist dies Wunder und Geheimnis noch Wirklichkeit, es braucht keine „Ansinger", es braucht noch nicht die Harmonie, die ja immer schon Bändigung vorhandener Disharmonie bedeutet, es ist Einstimmigkeit, und diese geeinte und unbegleitete Menschenstimme wird Engelsstimme, bei deren Modulation in den Schwingungen der Dome, der Pfeiler, Rundbogen und Gewölbe alle Unter- und Obertöne mitschwingen. Doch erst Deutschland und die deutsche Musik hat wie die Passion so auch die Weihnacht vollendet. Der gekreuzigte Gottessohn behielt im Süden Züge des zerstückelten Dionysos, seinen Zug von der Geburt bis zum Tode begleitet dort, zu

Heiligen geworden, der Olymp. Die panische Hirtenflöte des Sonnenhimmels ward nur im Norden zur liebebangen Schalmei der winterlichen Weihenacht, in der die Tiere reden dürfen. Es ist ja zugleich die Sonnwendnacht, mit dem Heiland der Welt wird — „mitten im kalten Winter" — das wiederkehrende und wachsende Licht der Welt geboren und vertreibt am Ende den Spuk der zwölf Nächte, das Toben des wilden Heeres. Nur durch Umwandlung einer Naturreligion in eine Religion des Geistes konnte die wahre Weihnacht werden, und in der Krippe lag mit dem Erlöser und Lichtbringer auch der Genius der deutschen Musik. Ihn segnete freilich der südliche Apoll, der aber, nach einer alten Mythe, ursprünglich vom Norden kam. — Nie ist der germanisch-christliche Glaubensbruch überwunden worden, er hat spät durch Luther zu einem neuen geführt, der im Grunde der alte war, aber er blieb, wie alles Gegenpolige, lebenspendend. Die Kluft schloß sich nie, doch sie wurde überbrückt, und die Musik ist es, die diese Brücke schlug. Wenn ein Bild Luther mit der Laute unter dem Weihnachtsbaum darstellt, obwohl es damals noch keine Weihnachtsbäume gab, so ist das doch in einem tieferen Sinne wahr. Denn Luther konnte wohl ein Bilderstürmer, allein er mußte ein Musiker und Weihnachtsgläubiger und nur in diesem Sinne konnte er ein Dichter sein. Der Kindersinn der Weihnacht war ihm wie keinem eigen, kein Lob hat er gesungen wie das der Musica, und das neue Jahr seines Kinderliedes auf die Weihnacht, in dem noch einmal der Engel der Verkündigung herniedersteigt, hält seinen Einzug mit der musizierenden Menge der himmlischen Heerscharen: „Des freuen sich der Engel Schar und singen uns solchs neues Jahr." Der Himmelsfürst hat, obwohl er ein Friedensfürst war, gesagt: „Ich bin nicht gekommen, den Frieden zu bringen, sondern das Schwert," und der Glaubenskrieg, den Luther heraufbeschwor, zog die Feinde Deutschlands an wie Davids Harfe die Feinde des erwählten Volkes, das den Heiland gebar, aber das in dreißig Jahren verwüstete Volk und Land gebar das Christkind noch einmal und baute um seine Wiege, um die Bundeslade des neuen Gesetzes der Liebe, einen davidischen Tempel, den tönenden Tempel der deutschen Musik.

Neben den gregorianischen ist nun der lutherische Choral, neben den Priestergesang der Gemeindegesang getreten, und dadurch erst ward es möglich, daß auf das katholische Mysterium das evangelische Oratorium folgte. Dieses nicht agierende, sondern rein konzertierende Kirchendrama aus Orchestervor- und -zwischenspielen, Bibelworten, Chören, Chorälen, Rezitativen und Arien mit Verwendung der Orgel und der Instrumentalmusik, mit Entfaltung der ganzen Harmonie und Polyphonie ist für die Christenheit aller Konfessionen *das* geistliche Spiel geworden, und nur in der Form von Bachs Weihnachts-Oratorium eroberte sich auch das Weihnachtsspiel die Welt. Das „Kindleinwiegen" der Jahrhunderte sammelt sich in dem einen Wiegenlied: „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh", und die „Sinfonie" ist die Weihnachtsmusik aller Weihnachtsmusiken, liebes- und sternenselige heilige Wundernacht, in der sich Jenseits und Diesseits, Himmel und Erde, Gott und Mensch, Engelsgesang und Hirtenschalmei feierlich vermählen.

Aber mit Kirche und Konzert wetteifert das deutsche Haus in der musikalischen Verherrlichung Weihnachtens. Keiner unserer Dichter kann Haus und Familie

im Christglanze schauen, ohne daß dieser Glanz Musik wäre, ob bei Conrad Ferdinand Meyer unter dem Jubel von „Eia Weihnacht!" der Purpur des verzeihenden Kaisers über den sündigen Bruder gleitet, ob aus den verschneiten Wäldern um Liliencrons „Poggfred" im Knabenzwiegesang das „Hosianna in excelsis" tönt. „Es ist ein Ros entsprungen", blüht es mit der fremden mystischen Aureole mittelalterlicher Musik noch heut in den deutschen Winter, und den weihnachtlichen Volksliederschatz haben Reformation und Gegenreformation, Klänge aus allen vier Winden und sogar das Kunstlied, wie das des Peter Cornelius, vermehrt oder gesteigert und verfeinert. Hier ist die Krippenkunst, die aus Musik hervorging, wieder Musik geworden, und Hirten und Könige aus Böhmen, Sizilien und Portugal antworten mit ihren Weisen unserem uralten „Susanni". Bis in die Christmetten der katholischen Dome dringt das Volkslied, und wenn die Gemeinde dem Herrn in der Wandlung mit dem Gesang begegnet: „Es kam die gnadenvolle Nacht, die uns das Heil der Welt gebracht", so fragt sie nicht danach und weiß es nicht einmal, daß diese Worte von dem protestantischen Lavater sind. Erst das vorige Jahrhundert hat auch das Weihnachtslied und die übrige weihnachtliche Hausmusik veräußerlicht und industrialisiert, zum kindischen Christbaumtalmi, zum sentimentalen Oelpapier-Transparent herabgewürdigt und die Krippe zum bloßen Geschenketisch gemacht. Allein auch darauf ruht Glanz der Kindheit und der Erinnerung. Und wer will verkennen, daß noch der musikalische Drehständer eines künstlichen Weihnachtsbaums die Sehnsucht einer verirrten Weihnachtsfeier nach sich selber, nach wahrer Musik, verrät und daß noch in den schwingenden Metallzungen einer dörflichen Mundharmonika ein Nachhall silberner Engelsstimmen zittert? Der Anfang des letzten Jahrhunderts hat uns ja auch erst vom Gebirge her, aus schlicht ländlichen Lehrer- und Organistenseelen, das verbreitetste Weihnachtslied, das Lied von der stillen Nacht, heiligen Nacht geschenkt, das, musikalisch und dichterisch nur ein bescheidener Spätling reicherer Kunstblüte, doch mit seinem einfachen Dreiklang wie mit Glocken in dem Kerzenlicht des Christbaums schwebt.

Und diese Weihnachtstanne, auch erst ein Jahrhundert alt, ist aus Mythe geboren und aus Musik gewoben und darum doch so alt wie die Deutschen selbst. Sie ist Erd- und Himmelsachse, der Weltbaum unseres Kosmos, behangen mit den goldenen Sonnwendäpfeln der Hesperiden, die nur im Norden reifen. Als Bild und Form ist dieser Weihnachtsbaum, diese immergrüne Hoffnungsfichte, nicht zu fassen. Er ist die Welt nicht als Vorstellung, sondern als von sich selbst erlöster Wille, triefend von der Musik des Sternenraums im Glasklang der Kugeln und im Knistern des Lichts, das Christkind in der Krippe an seinen Wurzeln bergend und überschwebt vom singenden Engel der Verkündigung.

Alte Weihnachtsmusik für Orgel

Von Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Berlin

Wohl für jeden, gleich ob Protestant oder Katholik, der der schönen Sitte huldigt, Weihnachten nicht bloß als den Tag der Kinderbescherung, sondern als Wiegenfest Jesu zu begehen und darum auch die Christmette oder -vesper zu besuchen, ist *Orgel-*

klang vom Gottesdienst der Wintersonnenwende kaum zu trennen. Und er gehört auch viel allgemeiner und seit unvergleichlich längerer Zeit zur Christelabendfeier als der Tannenbaum, nämlich seit vielen Jahrhunderten.

Obwohl die heutige Form der „harmonisierenden" Begleitung des Gemeindegesanges als einstimmiger Massenchor durch die Akkordstütze der Orgel zur Hauptsache erst dem beginnenden siebzehnten Jahrhundert entstammt, sind doch Orgelbearbeitungen von Weihnachtsliedern als selbständige Kunstwerke aus weit früheren Epochen erhalten. Denn es ist nicht, wie man geglaubt hat, erst Folge grundsätzlicher Einstellung der Reformation mit ihren Bestrebungen nach „Auslegung" des Gottesworts durch die Musik, daß wir organistische Paraphrasen der Kirchenlieder als „Orgelchoräle", Choralphantasien, -paraphrasen, -vorspiele u. dergl. im Geschichtsverlauf der Kirchenmusik erleben, sondern bereits die vorreformatorische Mystik erstrebte in ihrem Predigen mit Wort und Tönen Aehnliches, und da die liturgischen Bedürfnisse der instrumentalen Intonation mit Praeambeln, Intermedien und Postludien Raum geben, so war es ebenso praktisches Hinweis- wie ästhetisches Einheitsbestreben, Lied oder gregorianische Weise jeweils mit ihrer organalen Umrahmung melodisch-thematisch zu verweben. Hinzu kam, daß oft der Kantoreichor durch die Orgel gestützt oder gar ersetzt werden mußte, oder daß man einem Duplexfeste wie demjenigen „Nativitatis Christi" durch Kontrastierung von Chor und selbständiger Konzertorgel besonderen Glanz zu verleihen suchte (über die Zweiheit von Chor- und Konzertorgel in aller Zeit habe ich im Freiberger Orgelkongreßbericht 1927 mehr gesagt) und all diese Bedürfnisse gaben Anlaß, sowohl Chormotetten über Weihnachtslieder für Orgel zu „intavolieren" und sie dann mit den Superinventiones (Tinctoris) von „organistisch reißwerk" (Martin Agricola) auszuschmücken, wie auch selbständige, von Anfang an der Orgel zubestimmte Tonsätze über Weihnachtsgesänge herzustellen. Hinzukam gerade hier die lockende Aufgabe und lohnende Möglichkeit, die Klangfarben der Orgelregister ganz besonders auszunützen und die lieblichsten Wirkungen gewisser Charakterstimmen des Instruments sinnvoll ins Licht zu setzen. Denn schon lange vor den Weihnachtssinfonien der *Corelli, Torelli* und *Manfredini, Bach* und *Händel*, empfand man die Christabendgesänge als Hirtenlieder und suchte ihren Schalmeiencharakter zu betonen. Das liegt in der biblischen Situation der „Hirten auf dem Felde" und „Hirten vor der Krippe", von denen nicht nur die alten Weihnachtsspiele und manche kirchliche Antiphone oder Hymne, sondern auch die allvertrauten geistlichen Volkslieder der Gemeinde, berichteten: „Quem pastores laudavere", „Den die Hirten lobten sehre" ist ja nur eines von vielen derartigen Beispielen. Das andere Element ist das „Kindelwiegen", jener in der alten, sinnfällig-derben Zeit andächtig *in die Weihnachtskirche selbst verlegte Brauch, das Christkind vor dem Altar oder auf dem Orgelchor in einer Krippe oder Wiege aufzubauen und dazu Schlummerliedlein zu singen.* Noch *Heinrich Schütz* hat das „Wiegen" in einigen Intermedien seines Weihnachtsoratoriums ausdrücklich mit eingebaut, und das Kernlied dazu, das schon dem 14. Jahrhundert entstammende Lied „Joseph lieber Joseph mein" ist in zahlreiche moderne Tonwerke (etwa *Herzogenbergs* Weihnachtsoratorium, *Brahmsens* Bratschenlied „Um diese Palmen", *Regers* Lied „Maria sitzt im Rosenhag", *Woyrsch's*

„Da Jesus auf Erden ging", *W. Kempffs* Weihnachtsmysterium usw.) übergegangen. Die Hauptform davon in der lateinisch-deutschen Mischpoesie der mittelalterlichen Vaganten war das „Resonet in laudibus"; die Orgeltabulatur des Sanktgallischen Organisten-Pater *Fridolin Sicher*, die dieser handschriftlich im Unterricht bei *Paul Hofhaimers* Schüler *Hans Buchner dem Mittleren* in Konstanz um 1505—20 angelegt hat, enthält mehrere solche „Resonet in laudibus"; eines von Fridolin Sicher selbst mit dem wiegenden Cantus firmus im Tenor; dann die Kernweise im Baß in einem besonders klangschön kontrapunktierten Triosatz eines Künstlers, den wir hiermit neu in die Musikgeschichte einführen möchten: „magister *Bernhard in Salem*, organista excellens". Nach den zahlreichen „Laudinoklauseln", die der Pater im Baß eintreten läßt, als der Cantus firmus in der zweiten Hälfte in den Tenor aufsteigt, gehört er wohl noch ins Ende des 15. Jahrhunderts, und er wird auf jener berühmten großen Orgel der Reichsabtei Salmansweiler (in Oberbaden) gespielt haben, die der dortige Zisterzienserabt *Georg* 1441 hatte bauen lassen.

Die Krone der Weihnachtsstücke des Sanktgallischen Bandes aber stellen zwei anonyme Tonsätze dar, die unmittelbar dem Hofhaimerschen „Salve regina" vorausgehen, also in ihrer durchsichtigen Dreistimmigkeit und edlen Prägung sehr wohl von dem ebengenannten „Monarcha organistarum" des Kaisers Max I. stammen könnten; beide in einem leicht beschwingten Sechsachteltakt — das erste führt das liebliche Freudenlied „In dulci jubilo, nun singet und seid froh" als Kanon in der Oktave durch Sopran und Mittelstimme, das andere wieder ein „Resonet" mit der Kernweise im Tenor und einem leicht ausgezierten Diskant. War hier überall der Liedkörper in F dur gegeben, das für diese Volksweisen schier den „klassischen" tonus lascivus darstellt, so stellt endlich eine weit ausgeführte Bearbeitung das „Resonet" ins unversetzte C jonisch hinein. Den Satz haben zwei Freunde gemeinsam hergestellt: F. *Sicher* und „Hans orgelmacher", der auch als „Meister hans von baßel" auftritt; ich bin nicht sicher, ob *Hans Tugi* (*Stucki*) gemeint ist, der u. a. die Konstanzer Domorgel gebaut hat, oder *Hans Schertzer*, der eine solche für Fridolin Sicher in Bischofszell lieferte. Es ist eine weiträumige Komposition, die die einzelnen Melodiezeilen durch stattliche Zwischensätze aus Sequenzketten trennt und hinsichtlich der Ergänzung von Versetzungszeichen manches Problem stellt.

Diese alten Sätze zu spielen, gibt heute dem Organisten eine reizvolle Aufgabe, da es gilt, ohne Aufdringlichkeit, aber doch vollkommen klar die Kernweise im Pedal gegen die Zierstimmen hervortreten zu lassen. Gelingt das, so ist das Klangbild außerordentlich reizend und stimmungsvoll anheimelnd. Ueber bisher ebenfalls unbekannte Weihnachtsliedbearbeitungen aus der deutschen Orgelliteratur der Sweelingschüler zu Beginn des 17. Jahrhunderts werde ich gern ein andermal berichten — man darf wohl sagen, daß die Orgelgeschichte immer noch eine Fülle ungesichteten Materials bietet, das der liebevollen Wiedererweckung harrt. *Möchten nur auch die Zuhörer zahlreich sein*, die der weihnachtlichen Orgelstunde eines historisch wohl unterrichteten Orgelmeisters freudig und dankbar lauschen.

Zu Frau Dr. Cosima Wagners 90. Geburtstag

Ein Gedenkblatt zum 25. Dezember 1927 von Prof. Dr. Dr. Arthur Prüfer, Leipzig

„Was hoffnungsdürftig einst dem Mai entsprossen,
das Leben, das noch athmend in mir wohnt,
es hat die Weihnacht in ihr Herz geschlossen,
wo bergend sie vor rauhem Hauch es schont . . .“

Diese Verse entstammen einem der wundervollsten, rein lyrischen Gedichte Richard Wagners, den „*zwei Rasten*“, deren Vereinigung in einem Bande wir dem Verfasser der großen, sechsbändigen Darstellung seines, wie auch seines Sohnes Siegfried, Lebens, C. F. v. Glasenapp, verdanken[1]. In diesem leider fast unbekannten Gelegenheitsgedicht knüpft Wagner, gleichsam die Summe seines Lebens und Schaffens ziehend, an drei Daten an, an den 22. Mai, seinen Geburtstag, an den 25. August, den seines königlichen Schirmherrn Ludwig von Bayern, und an den 25. Dezember, den Geburtstag der Frau, deren

„opfermutig hehrer Wille
seinem Werk die Werdestätte schuf“

Cosima Wagner, der ihr Gatte dankbaren Herzens diese Verse in der Widmung seiner zartsinnigen Orchesterdichtung „Siegfried-Idyll“ weihte, die Tochter Franz Liszts, die zu ihrem siebzigsten Geburtstag durch die Ehrendoktorwürde der Universität Berlin Ausgezeichnete, der nach menschlichem Ermessen, dank der Gnade der Vorsehung, am ersten Weihnachtsfeiertage dieses Jahres ihr neunzigstes Lebensjahr zu vollenden vergönnt sein wird!

Von den Lebensbildern Frau Dr. Cosima Wagners, „der größten und bedeutendsten Frau ihres Zeitalters“, möchte ich, abgesehen von den ihr gewidmeten Abschnitten in Glasenapps und auch Max Kochs großen Biographien Richard Wagners, drei Einzeldarstellungen hervorheben: 1. „*Wie ich Frau Cosima Wagner sehe*“, den Ortsgruppen des Richard-Wagner-Verbandes deutscher Frauen gewidmet von ihrer Vorsitzenden (jetzt Ehrenvorsitzenden) ***Margarethe Strauß*** (Vortrag, gehalten im Lyceumklub zu Berlin. Verlag Karl Peters, Magdeburg). 2. Cosima Wagner, ***Ein Lebensbild zu ihrem achtzigsten Geburtstag*** (25. Dezember 1917), Verlag von Carl Gießel, Bayreuth 1918. Von einem ungenannten, aber sachkundigen Verfasser. 3. „***Wahnfried***“ von Richard Graf Du Moulin-Eckart. Mit 43 vielfach unbekannten, von den Damen des Hauses Wahnfried zur Verfügung gestellten Abbildungen. Leipzig, Kistner-Siegel. Abschnitte daraus in dem „heimatlichen Lesehefte für die Schule: ***Mein Oberfranken***“, herausgegeben von K. Kugler, K. Meier-Gesees, Th. Meister 1926 (Carl Gießel, Bayreuth). Die ausführliche Arbeit des hochgesinnten Grafen Du Moulin-Eckart, „Wahnfried“, bietet zugleich eine Geschichte der Bayreuther Festspiele bis zur Uebergabe ihrer Leitung durch die Witwe Wagners an ihren Sohn Siegfried.

„Hier, wo mein Wähnen Frieden fand,
***Wahnfried* sei dieses Haus von mir genannt.“**

---

[1] „Gedichte“ von Richard Wagner, Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung 1905, 8°. XVI und 185 Seiten. Neudruck im 11. 12. Doppelband der sämtlichen Schriften Richard Wagners, herausgegeben von Richard Sternfeld, Volksausgabe, Leipzig, Kistner & Siegel. Das vollständige, herrliche Widmungsgedicht durfte in beiden Sammlungen nicht aufgenommen werden.

Sinnvoll hatte Wagner mit diesem Verse diesem ehrwürdigen Hause den Namen gegeben. „Haus und Heim und die letzte Ruhestatt hat er sich hier selber geschaffen aus der Sehnsucht heraus, die ihn, den „freudehelfelosen Mann“, wie ihn Mathilde Wesendonk einmal mit einem Worte Walthers von der Vogelweide (Lachmanns Ausgabe S. 54, 57) genannt und „im innersten Herzen gleich auf ihn angewandt“, Zeit seines Lebens verfolgte. Erst als Cosima, die hohe und opferwillige Frau, kühn und mutig an seine Seite trat, kam Ruhe über ihn. Sein Leben gewann Stäte und seine Freude am eigenen Heim fand Erfüllung in *Triebschen* in der Schweiz, „seinem alten Heillande“, auf jener „Insel der Seligen“ am grünen Gestade des Vierwaldstätter Sees bei Luzern und dann, als dort für ihn die Zeit der Ruhe und des höchsten Glückes gekommen war und er die „Meistersinger“ und den „Ring des Nibelungen“ vollenden konnte, die er, wie einst der portugiesische Dichter *Camoëns* beim Schiffbruch die Handschrift seiner „Luisiaden“, durch die Wogen des Ozeans getragen und gerettet, aus dem Sturm seines Lebens geborgen hatte.“ — Doch kaum war dieser Friede über ihn gekommen und hatte seine Schaffensfreude vollendet, da stieg vor seiner Seele die Erfüllung alles dessen empor,

„was in mir rang nach freien Künstlertaten“

in dem *Gedanken von Bayreuth.* Hier erst sollte sein Wähnen letzten Erdenfrieden finden, und auf Bayreuther Boden hat Wagner das Haus erbaut, wie sein Wunsch es in allen Stürmen seines Lebens ersehnte: „Wahnfried“. Und seinem reifen und starken Glücksempfinden, das ihn fortan in diesem Hause beseligte, hat er in einem allegorischen Gemälde, im Verein mit dem Wappen von Triebschen und dem *Siebengestirn,* dem Sternbilde seines Lebens, zu dem sein Glaube oft vertrauend emporgeblickt, eigenartigen Ausdruck gegeben: Wotan, als Sinnbild des germanischen Mythos, wandert durch die Welt, „*der Wanderer*“, dessen erhabene Gestalt auch durch Wagners „Siegfried“-Drama schreitet. Er trägt die Züge seines geliebten ersten Tristan-Sängers Schnorr von Carolsfeld. Ihm nahen zwei Frauengestalten, *die griechische Tragödie,* mit der tragischen Maske in der Hand. In ihren Zügen leben die der großen tragischen Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient fort und in denen der *Musik* die von Frau Dr. Cosima Wagner! Hat ihr Gemahl doch selbst die Frauen als „die Musik des Lebens“ gepriesen! Sie führt der Tragödie den Knaben *Siegfried* mit dem selbstgeschmiedeten Schwerte zu. Die jugendliche, seinen eigenen Sohn Siegfried darstellende Gestalt versinnbildlicht „das Kunstwerk der Zukunft“, das dort „auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth“ leuchtende Gegenwart werden sollte. Aber diese sinnbildlich-künstlerische Ausdeutung des Bayreuther Kunstwerkes mahnte auch zu dessen Verwirklichung, und als sein gewaltiger Schöpfer aus dem Leben geschieden war, da trat an Stelle des großen Toten die große Lebendige. Gleich Senta hatte sie schon früh mitfühlend erkannt, wie in des Meisters eigenem Innern die Klage seines „Fliegenden Holländers“ ertönte:

„Ich habe weder Weib, noch Kind,
Und meine Heimat find' ich nicht!“

und ihren eigenen, ihr von den „über uns Waltenden“ zugewiesenen Weg vorgezeichnet gesehen. Die Erfüllung ihrer Aufgabe hatte sie in der Seligkeit, Wagner und seinem Werke zu leben, gefunden. „Sie wußte“, so hatte er einst geschrieben,

„wie mir zu helfen sei, und hat mir geholfen. Sie hat jeder Schmach getrotzt und jede Verdammung auf sich genommen“, die die Welt auf die Frau des ritterlich edel verzichtenden Hans von Bülow häufte, mit dem sie aber „in tragischer Ehe“ lebte, und hat sich, „höherer Pflicht Gebot“ folgend, des Größeren hilfreich angenommen, zu dem sie sich, wahlverwandt, von Gott „mit der feurigen Leidenschaft einer großen Seele gesegnet“, wie die ihr innig befreundete Frau von Muchanow von ihr rühmte, hingezogen fühlte. „Ihr Frauen geht uns in der Liebe voran“, hatte Wagner dankend ausrufen dürfen. — Nun, nach dem allzufrühen Hinscheiden des Schöpfers von Bayreuth, fühlte sie sich, die als „Liszts wunderbares Ebenbild“, gleich ihrem großen Vater höchste, liebende Aufopferung an den Tag gelegt hatte, auch berufen, ihres großen Gatten hehres Liebeswerk von Bayreuth fortzuführen.

„Es war dein opfermutig hehrer Wille,
Der meinem Werk die Werdestätte fand.“

Als der beglückte Vater mit diesen Versen und den holden Tönen des Siegfried-Idylls der Mutter seiner Kinder huldigend dankte, für die umfriedete Geburtsstätte seiner letzten Werke, Triebschen, da mochte er vielleicht dunkel ahnen, konnte aber noch nicht wissen, daß er und sein deutsches Volk diesem hohen weiblichen Willen durch Jahrzehnte hindurch die lebenspendende Stätte für seine Werke, die würdige Fortführung seiner größten Kulturtat, der Bayreuther Festspiele, zu danken haben würde! „Wir müssen fortschreiten.“ Mit diesen Worten raffte sich die durch des geliebten Mannes Tod Tiefgebeugte, dem sie den Schmuck ihres blonden Haares als Liebesopfer in den Sarg gespendet hatte, auf und ermutigt sich und ihre Künstler „zu neuen Taten“. Und nun schritt sie von Werk zu Werk. Wie die Marmorgestalten seiner Helden in der Halle von Wahnfried stehen, so hat sie Tristan, Walther von Stolzing, Tannhäuser, Lohengrin, den Fliegenden Holländer dem Bühnenweihfestspiel Parsifal nachfolgen lassen und zu erneutem Leben auf dem Festspielhügel getreu im Sinne ihres Schöpfers wiedergeboren!

Ueber die *Meistersinger* hatte sie schon zur Zeit der Entstehung dieses Werkes 1861 entzückt dem Vater geschrieben: „die Meistersinger verhalten sich zu den anderen Schöpfungen Wagners wie das „Wintermärchen“ zu den Werken Shakespeares. Wagners Phantasie hat sich in das Gebiet des Heiteren und Schalkhaften verloren; sie hat durch ihren Zauber das mittelalterliche Nürnberg mit seinen Gilden und Zünften, seinen Handwerker-Poeten, seinen Pedanten und Rittern heraufbeschworen, um inmitten der höchsten, idealsten Poesie das befreiendste Lachen hervorzurufen. Von dem Geiste und der Bestimmung des Werkes abgesehen, könnte man es in seiner künstlerischen Ausführung mit dem *Sakramentshäuschen in der St. Lorenzkirche* vergleichen. Wie dort der Bildner, so hat hier der Tonsetzer die anmutigste, phantasievollste, reinste Form erreicht, — die Kühnheit in ihrer höchsten Vollendung; und wie am Fuße des Sakramentshäuschens *Adam Kraft* das Ganze mit ernster und gesammelter Miene trägt und hält, so in den Meistersingern die Gestalt des *Hans Sachs*, der mit ruhig tiefer Heiterkeit die Handlung beherrscht und leitet.“ Wundervolle Worte, die zeigen, wie sie den Geist des ganzen Werkes erfaßte, seine tiefe Bodenständigkeit erkannte. — Von allen Werken Wagners war ihr aber *Tannhäuser* Herzenssache. Er stand ihr von allen vielleicht am nächsten.

Wie sie aus dessen Klängen zum ersten Male die hohe, reine Kunst ihres künftigen Gatten voll zu erfassen vermochte, so hat sie dieses Werk besonders ins Herz geschlossen. Ihrer Meinung nach ist Tannhäuser, ebenso wie Parsifal, ein Weihefestspiel, das einzig in Bayreuth zur Aufführung gelangen dürfe. Schreiber dieser Zeilen, der 1891 zum ersten Male die Bayreuther Wiedergeburt des Werkes erlebt hat, kann dieser Meinung nur beipflichten. Tannhäuser wirkte als ein christliches Mysterium! — Dem Tannhäuser folgte 1896 „*Der Ring des Nibelungen*", den Frau Dr. Cosima mit Hilfe ihres befreundeten Beraters Adolf von Groß und mit größten finanziellen Opfern an der Stätte wieder ins Leben rief, für die er als erstes Bühnenfestspiel geschaffen worden war. Und so in fortwährender Steigerung alle älteren Werke bis zum *Fliegenden Holländer*, der 1901, der ursprünglichen Bestimmung Wagners gemäß, in einem Akt als „dramatische Ballade" glanzvoll wiedergeboren wurde.

In seinen schlicht-reizvollen *Erinnerungen* (Stuttgart, Engelhorn: „Mein Oberfranken", S. 32) erzählt uns *Siegfried Wagner:* „Schön und erhebend war es für meine Mutter, zu erleben, daß die Künstler von Jahr zu Jahr mit innigerem Vertrauen zu ihr als der berufenen Frau, das künstlerische Erbe des Bayreuther Meisters zu übernehmen, emporblickten. Dieses Vertrauen und die wirklich aufrichtige Verehrung waren für sie ein reicher Ersatz für all das Gemeine und Gehässige, das ihr von anderer Seite entgegengebracht wurde. Die Ueberanstrengung, die sie sich häufig zumutete, dazu viele seelische Erregungen brachten aber nach ihrer letzten, wundervollen Tristan-Aufführung im Jahre 1906 einen schweren Zusammenbruch ihrer Gesundheit. Auf Geheiß der Aerzte entsagte sie aller Tätigkeit auf dem Festspielhügel. Vertrauensvoll legte diese unvergleichlich große Frau ihr Amt in meine Hände." Getreu dem Worte Wagners: „Alles Verständniß kommt uns nur durch die Liebe", durfte die Mutter es aussprechen: „Es ist ein Segen für Bayreuth und ein Glück sondergleichen, daß meinem Sohn die Gabe der Regie in so reichem Maße verliehen ist." Alle Wohlgesinnten erkennen es denn auch in jedem Festspieljahre von neuem, daß Siegfried Wagner, der den „Bühnendämon" seiner genialen Mutter geerbt hat, ihr würdiger Nachfolger ist, in unablässiger Arbeit dem Geiste eines gesunden, modernen Fortschrittes im Bühnenwesen sich innig anschließend, aber beseelt von der Treue gegenüber dem Bilde, das sein großer Vater von seinen Werken erschaut und in seinen Vorschriften zur Verdeutlichung seiner dramatischen Absicht klar vor Augen gestellt hat. Denn „Alle Größe kommt von der Treue". Und Treue um Treue bewährte die „unerhört seltsam begabte" Frau auch auf einem der Welt noch fast unbekannten Gebiete ihres Wirkens, als *Schriftstellerin*, dem treuen *Hans von Wolzogen* gegenüber, der nunmehr seit 50 Jahren die Bayreuther Blätter im Geiste ihres Begründers Richard Wagner leitet. Wo ward solch halbhundertjähriges literarisches Treueverhältnis je erlebt? Nur zwei Arbeiten hebe ich hervor, die den vollen Stempel ihres Geistes tragen: die *Erinnerungen an den Grafen Gobineau*, den von Wagner gleichsam neuentdeckten, großen deutsch-französischen Rassenforscher, und die an ihren großen Vater: *Franz Liszt*, dessen „wunderbares Ebenbild" sie nach ihres Gatten Ausspruch ist. Da die Bayreuther Blätter (Leipzig, Breitkopf & Härtel) leider nur einer kleinen Lesergemeinde be-

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

licher Musik Seite an Seite blühen und ihre Kraft aus einer gemeinsamen Wurzel ziehen, wurde in England nur das eine gepflegt und genoß eine gewisse offizielle Anerkennung. Niemals hat irgend ein Komponist dem Engländer größere Verehrung eingeflößt als *Händel*. Aber er lebt nur in der Erinnerung als Komponist des „Messias", der mindestens einmal im Jahr in jeder englischen Stadt aufgeführt wird. Obschon gerade die Opern manche der größten Händelschen Feinheiten enthalten, sind sie (in England) vollständig vergessen. Ausgehungert durch den Mangel an Nahrung, welkte die englische Musik — eine Musik, die in den Tagen von Byrd und Purcell so vollkräftig im Halm war. Bis fast in die heutige Zeit wird die Musik als „letzter Schliff" der wohlerzogenen jungen Damen betrachtet, nicht als eine Kunst, der das ernste Forschen des Mannes gebührt. Fremden Interpreten war das berufliche Musikmachen überlassen; in Sachen musikalischer Fragen galt als einziger Schiedsrichter — der Organist. Wenn die Liebe zur Musik im Herzen des Volkes existiert, kann sie nicht ausgelöscht werden, weder durch das Gebot von Gesetzgebern noch durch Reformen. Als eigene Leistung während der Zeitspanne von Purcells Tod (1695) bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hat England wenig zu bieten; unter der Asche glühte aber noch das einstige Feuer — es lebte auf bei der Ausbreitung von *Wagners* Idealen, die einen neuen Ausblick gaben. Selbst der am wenigsten musikalisch Befähigte ersah in Wagners Schriften etwas Fühlbares, das in philosophischen oder logischen Ausdrücken abgewandelt werden konnte. Als ein fremder Kritiker England das Schild „Land ohne Musik" anhängte, waren die Grundsteine für eine *Wiedergeburt* schon gelegt.

Ferruccio Bonavia, London.

Ich wittere eine neue „Richtung" der Musik

Diese ironische Kleinigkeit unseres Leipziger Mitarbeiters erschien im Frühherbst, als sie geschrieben wurde, nicht ohne geheimnisvollen Reiz, denn da wußten es noch nicht allzuviele, wie sehr sich die Gegebenheiten deutscher Musik gleich Zellen in einem Körper nach siebenjähriger Frist verändert hatten. Jetzt zum Winterbeginn künden die Morgenluft bereits die Spatzen auf den Dächern — ein Exempel, daß angesichts heutiger Kulturphasen auch für periodische Blätter eigentlich nur der Laufschritt frommt. — Die Schriftl.

Man weiß, daß die Musik der Nachkriegsjahre vielfach gleichsam auf dem Isolierschemel geschrieben wurde, in unbewußter oder bewußter Ignorierung ihres (gehörig verschobenen, uneinheitlichen) Konsumentenkreises; daß bei der allgemeinen, unter dem Schlagwort Atonalität zusammengefaßten Neugeburt der musikalischen Sprache die kämpferische Pose für notwendig erachtet wurde und den mannigfachen Firmenschildern des „-ismus" nur zu oft die Transparentschrift „épater le bourgeois" beigegeben wurde. Bis eben jener Musikbürger (aller Parteien) streikte, bis die Musik als eine neue Art von Gelehrten-Latein nur noch ein Häuflein Esoteriker wirklich bewegte, bis die unterhaltenden Künste in mannigfachen neuen Spielarten die uns verlorengegangene Losung „an Alle!" höchst erfolgreich proklamieren konnten.

Aber schon und Gott sei Dank bereitet sich Umkehr vor. Die Widersacher der neuen Musik witterten sie zuerst: sie verlautbarten im Vorjahr des öfteren mit Befriedigung, daß Mäßigung unter den Neutönern eingetreten sei, und daß ihre Musik auch von anständigen Menschen wieder angehört werden dürfe.

Nun, eine Rückwärtsbewegung der Musikentwicklung an sich, wie sie dadurch konstatiert werden sollte, kann gewiß nicht eingetreten sein. (Eher wohl möchte sich die Reaktion mit langsam aufgetauten Ohren allmählich bis zur Schicklichkeitsgrenze heranschieben. Schließlich ist ja Atonalität heute kaum noch ein Kampfruf.)

Weniger in musikalischer als in *musikpolitischer* Hinsicht ist eine *Wendung* fühlbar. Die sommerlichen komprimierten Musikveranstaltungen von *Krefeld, Frankfurt* und *Baden-Baden*, der ganze premierenreiche, aber ziemlich krawallfreie letzte Musikwinter bestätigen es.

Grundlegend dürfte die Erkenntnis sein, daß der Musik — selbst durch Konzessionen — auf alle Fälle wieder eine breitere Basis gewonnen werden müsse; daß man populären Vorstellungskreisen, neuen Bemühungen und Beziehungen, ja selbst den völlig Abtrünnigen entgegenkommen müsse. Die neue Richtung, die ich wittere, heißt *„Popularisierung der Musik"*.

Man strebt diesem Ziel auf ganz verschiedenen Wegen zu.

Paul Hindemith, einst als enfant terrible der deutschen Musik verschrien, noch immer nicht im bürgerlichen Sinne „gereift", sitzt beim Baden-Badener Musikfest in Hemdsärmeln im Lichtentaler Walde und musiziert mit der *Wandervogel-Jugend.* Er schreibt eine moderne, frohe, aber verantwortungsbewußte Musik für die Spielgemeinschaften der deutschen Jugend, die sich umherstehende Kunstsnobisten mit Behagen und Freundschaftsgesten zu den urwüchsigen Schillerkragenjünglingen hin anhören.

Ernst Krenek, der uns eben noch einen expressionistischen „Orpheus" voller Probleme überreichte, schreibt die erfolgreichste Oper der letzten Jahre, indem er im *„Jonny"* die neuen opernfeindlichen Publikumsgötter Jazz, Revue, Film, Auto kurzerhand und skrupellos in den Dienst seiner Bühne stellt.

O welche Lust, zu schaffen, wenn man ein Publikum hat! Man braucht Resonanz. Man braucht nicht nur die Gutachten kultivierter Musikgelehrtheit, sondern ebensowohl die offene Freundschaft der großen Menge, die durch hochtrabende Voraussetzungen, durch Belehrungen und Ermahnungen vor den Kopf gestoßen war, die Musik als Freude und nicht als Problem will.

Gut, die Romantik ist tot; und die Allgemeinheit stillte ihre diesbezügliche Sehnsucht an Schlager-Sentimentalitäten. Aber dieweil wir Heutigen so unromantisch geworden sind, uns am reinen Spiel der Kräfte genügen lassen und um einiger Unzeitgemäßer willen gewiß die Weltgeschichte nicht rückwärtsdrehen wollen — deshalb brauchen wir doch allmenschliche Gefühle nicht fortlaufend zu ignorieren, immer nur grotesk, burschikos, sachlich zu sein? Und siehe da: die *Lyrik ist wieder da!* Schreibt *Alban Berg,* der im Verdacht des kühnsten Konstruktivismus steht, eine lyrische Suite; schwelgt im „Kammerkonzert", das aus Haupt- und Nebenstimmen, aus Buchstabenthemen rechnerisch gebildet zu sein scheint, in Gurrelieder-Romantik. Dann kam jener *Hauer* mit seiner siebenten Suite, verwirrt die Köpfe durch eine hochmathematische Vorrede und eine geheimnisvoll-sprunghafte Darstellung seiner Tropenlehre — und läßt eine Musik folgen, die bei aller Kompliziertheit des Stimmgewebes doch direkt mendelssohnisch wohltut, die den großen Aufwand an Linien gar nicht rechtfertigt und sich ebenso romantisch ausnimmt, wie schon Hauers atonale Klaviermusik mit Hölderlin-Ueberschriften. Wer sollte, sofern er die grüblerische Vorrede nicht gelesen hat, an dieser Musik Anstoß nehmen? Gib dem Bach-Liebhaber eine Analyse der Orgelfugen in die Hand, und er wird für alle Zeiten eingeschüchtert sein. Nimm dem Konzertbesucher den Führer und „Richtungsanzeiger" weg — und es wird alles oder das meiste mit der neuen Musik in Ordnung sein! Beim Frankfurter Musikfest (dem die obigen Wahrnehmungen entstammen) erlebte man's, daß das Streichquartett eines Russen *Mossolow* von einem Ausdeuter als radikalstes Stück der Gegenwart angezeigt wurde, indes man sich dann höchst verwundert, zum Teil sogar ergrimmt, in den Lyrismen eines frühlingszarten Adagios sonnte. Jedenfalls: es ist nicht zu leugnen, daß die Lyrik wieder da ist und eine neue Art von Sehnsuchtsmusik, die gewiß nicht bis an die „blauen Blumen" reicht, aber durch kein noch so sachliches und wissendes Zeitalter gänzlich ausgerottet werden kann. Das ist kein Rückschritt, sondern eine Besinnung. Von *Krenek* las man anläßlich des „Jonny", daß er sich zum Romantiker „gehäutet" habe, und gar *Kurt Weill,* über den man so viel von „Zersetzung" las, läßt im „Royal Palace" eine süße Stimme vom See erklingen und ein hochmodernes Weib direkt aus dem Flugzeug in ungestillter Sehnsucht ganz richtig ins Wasser gehen...

Vielleicht ist unser deutsches Volkslied noch *zu* romantisch, um der neuen Musik als Werbefaktor und Regenerationsmittel dienen zu können. Mit der russischen und ungarischen Volksmelodik geht das besser an. Und wenn man uns nicht von den konstruierten Sekundklängen in *Bartoks* Klavierkonzert und -Sonate sagte, müßte man sie überhören über dem munteren und frischen, zumeist obenauf schwimmenden Volkstümlichen, das uns hier doch weiß Gott viel ursprünglicher, unstilisierter und unverkitschter entgegentritt als in den bisher beliebten „Ungarischen Rhapsodien".

Nimmt man hinzu, daß lautere musikalische Absichten der heutigen Allgemeinheit vielfach durch den zum Uebergewicht gekommenen *Gesellschaftstanz* verständlich gemacht werden (wie es schon durch Menuett, Gavotte, Walzer u. a. früher geschah — während dieser Versuch bei den abtrünnigen Tänzen der Jahrhundertwende Quadrille, Galopp, Polka, Schieber unmöglich gewesen wäre), so wurden genug Bestrebungen offensichtlich, jenseits aller Richtungsmeierei eine Musik zu schaffen, die als *Hauptziel* die *allgemeine Anerkennung* hat. *Alfred Baresel, Leipzig.*

Grazer Musikkultur

Bis zum 16. Jahrhundert waren die musikalischen Leistungen in der Landeshauptstadt geringer als in den großen Klöstern und Abteien Steiermarks. Die einzigen Musikschulen während des Mittelalters fristeten ein verträumtes, ja verstecktes Leben in den verschiedenen Pfarren, Stiften und Klöstern. Der Meistergesang verhallte ganz spurlos in Graz, dafür standen die landschaftlichen Trompeter mit ihrem Heerpauker bei den Bürgern in hohem Ansehen. Aus dem Jahre 1545 ist eine Mitteilung bekannt geworden, die besagt, daß welsche Tanzmeister, Lautenschläger ins Land gerufen wurden, um die adeligen Knaben und Mädchen in Tanz und Musik zu unterweisen. 1564 wurde Graz zur Residenz des Landesfürsten erhoben; in diesem Glanze konnte sich die Stadt durch volle sechs Jahrzehnte sonnen. Der damalige Erzherzog Karl, der ein begeisterter Musikfreund und Kenner kirchlicher Tonkunst war, brachte seine Hofkapelle mit; sie bestand aus ca. 30 Mitgliedern: Sängern, Instrumentalisten und einem Kapellmeister, den ein gewiegter Organist in seinem beschwerlichen Amte zu unterstützen hatte. Unter den Orchestermitgliedern befanden sich viele Deutsche, während Kapellmeister, Solisten und Organisten fast ausschließlich Italiener von Geburt waren. Einer der berühmtesten musikalischen Leiter war Lampertus de Sayve, dessen Name oft genannt wird. Die katholische Kirchenmusik stand auf der Höhe und auch der Volksgesang in deutscher Sprache wurde eifrig gepflegt. Ausschlaggebend für die Bewerbung der damaligen Musikkultur ist das 1602 in Graz erschienene Gesangbuch von Nikolaus Beuttner, der als Schullehrer in St. Lorenzen (Mürztal) ersprießlich wirkte. Auch in der evangelischen Stiftsschule und Stiftskirche zu Graz fand die Tonkunst eifrige Pflege, wenngleich dem Lande Steiermark hierdurch bedeutende Geldopfer auferlegt wurden. Zu der mehrstimmigen Gesangsmusik gesellte sich alsbald noch die Instrumentalmusik hinzu, doch trat allmählich eine starke Verwelschung im Geschmack ein. Im 16. und 17. Jahrhundert konnte sich auch das Schuldrama auf Grazer Boden entwickeln, dank dem regen Interesse seitens der Universitätsbehörden, der Jesuiten und der vornehmen Gesellschaft; die Spiele erfreuten sich eines regen Besuches aus allen Schichten der Bevölkerung, besonders beliebt waren „Melodramen" und „gesungene Schauspiele". Solcherart ist auch ein Werk des nachmaligen Kaisers Ferdinand III., der 1608 in Graz geboren wurde, ein guter Musiker war, Hymnen, Psalmen, Madrigale komponierte, die sein Talent voll und ganz erweisen. In dieser und auch der späteren Zeit war der Einfluß italienischer Musik besonders groß; das zeigt sich klar im Opernbetrieb von Graz, wo der Venetianer Pietro Mingotti seit 1736 Vorstellungen italienischer Opern unter starkem Zudrang des Publikums gab. 1776 wurde ein ständiges Theater seitens des Landes eröffnet, in welchem neben den Italienern auch Franzosen und Mozart festen Fuß faßten.

Einen bedeutenden Aufschwung brachten die Wiener Klassiker, deren Ahnherr Joh. Jos. Fux (1660—1741) bekanntlich ein Steiermärker war; seine Wiege stand in Hirtenfeld bei St. Marein in der Oststeiermark. Aus seinem theoretischen Lehrbuch „Gradus ad parnassum" schöpften fast alle Großmeister von Haydn bis Fr. Schubert. Für die Höhe der damaligen Musikkultur in Graz sprechen viele Umstände: Gluck berührte mit Dittersdorf die Stadt auf seiner Durchreise nach Italien, J. Haydn weilte 1787 daselbst und leitete eine große Musikakademie im Reinerhof; auch Mozart soll einmal in der „Stadt der Grazien" gewesen sein. Tatsache bleibt, daß seine Opern „Entführung", „Figaro" 1788 und „Don Juan" gut und gern gespielt wurden. Mozarts Witwe gab im Theater eine Akademie und den „Titus", um die Schulden nach dem Tode ihres Mannes bezahlen zu können. Uebrigens soll die erste deutsche Don Juan-Aufführung in Graz stattgefunden haben und auch das erste Mozart-Denkmal erstand in der Umgebung von Graz,

im lieblichen „Maria-Grün". Beethovens Beziehungen zu unserer Stadt sind genügend bekannt und wurden schon von O. E. Deutsch, F. Bischoff aufgezeichnet; das gleiche gilt von Franz Schubert, der 1827 bei der Familie Pachler wohnte, mit A. Hüttenbrenner, G. Leitner verkehrte und zur seligen Erinnerung seine „Grätzer Walzer" und „Grätzer Gallopps" niederschrieb. Schubert war Ehrenmitglied des steiermärkischen Musikvereins, der 1815 gegründet wurde und eine Musikschule unterhielt, aus der das heutige Konservatorium hervorging. W. Kienzl, Degner, Wickenhauser, Rosensteiner und Mojsisovics (seit 1912) wirkten hier als artistische Leiter der Schule. Es kam das Vereinswesen zur Blüte, Gesangsriegen schossen wie Pilze aus dem Boden; zu Höchstleistungen schwangen sich der Grazer Singverein (J. Brahms und Herzogenberg), der Männergesangverein, die Gothia, der Schubert-Bund und der Grazer Männerchor auf. Neuerdings leisten auch die Arbeitergesangvereine unter den Chormeistern St. Riedner und H. Micksch sehr Anerkennenswertes.

Sonderbarerweise ist keiner von den großen Tonkünstlern Grazer von Geburt, doch verbrachten H. Wolf, J. Marx, F. Weingartner, F. Busoni und Otto Siegl die Jugendjahre in der Landeshauptstadt, während W. Meyer-Rémy, W. Kienzl, L. Suchsland daselbst ihre zweite Heimat fanden. Grazer von Geburt sind S. Hausegger, L. C. Seydler, der Schöpfer des Dachsteinliedes, Jos. Gauby, ein frisches volkstümliches Talent, und V. Zack, der bekannte Volksliedsammler. Es wäre ungerecht, wollte man J. Schmölzers, des Vaters der steirischen Volksliedbewegung, des Geigers L. Eller und R. Heubergers, dem wir den famosen „Opernball" verdanken, nicht in Ehren gedenken. Im Mittelpunkt des Grazer Musiklebens steht seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts das Theater; dem alten Musentempel am Franzensplatz (jetzt Freiheitsplatz) gesellten sich das „Theater am Stadtpark" und das neue „Stadttheater" (Opernhaus) hinzu. Im ersteren wirkten C. Millöcker, A. Girardi, Svoboda, J. Schalk, die Materna, im letzteren führten Purschian, Cavar, Grevenberg das Szepter. Das Opernhaus war zunächst ein Tempel für die vornehme Welt, dann ein echtes Volkstheater, in der Inflationszeit diente es auch dem Kino, später herrschte darin nur die Oper und heute dient es dem allgemeinen Betrieb. Cavar veranstaltete je einen Mozart-, Verdi-, Wagner-, Meyerbeer-, Lortzing-, Weber- und J. Strauß-Zyklus; in den letzten Jahren widmete man W. Kienzl, Rich. Strauß, Reznicek, F. Weingartner, sogar E. Kálman eigene Festwochen. Das Opernorchester ist heute verstadtlicht (ihm ist die Uraufführung von Bruckners Fünfter Sinfonie zu danken), an der Spitze steht Prof. Kabasta; Dirigenten von Weltruf rechneten es sich zur Ehre an, diese Musikerschar zum Siege zu führen: Muck, Löwe, Mahler, Weingartner, R. Strauß, O. Posa, Cl. Kraus ... Diese Namen dürften genügen!

Das heutige Graz hat prächtige Konzertsäle in den Räumen der steiermärkischen Sparkasse und im Landhaus; dazu gesellen sich die Veranstaltungen der „Urania", wo Suchsland, Zack, C. Preiß als Leiter von Abenden auftraten. Auf nicht minder hoher Stufe stand einst die Grazer Kirchenmusik: im Dom waren L. C. Seydler, R. v. Neukomm, J. Meuerer, R. Weiß-Ostborn tonangebend, als Hauskomponist bewährte sich durch Jahrzehnte A. Faißt; in der Stadtpfarrkirche brachten A. Kofler und C. Preiß ein Repertoire von Palestrina bis Bruckner-Rheinberger-M. Reger zustande, in der Barmherzigen Kirche leistete Feist-Sedlmeier Ersprießliches und in neuester Zeit pilgern die Freunde katholischer Kirchenmusik in die Grabenkirche, wo Degler seines Amtes waltet. Die protestantische Gemeinde erfreute sich an den stilvollen Darbietungen unter Dobrowolny, Ocherbauer, Riedner. Wertvolle Unterstützung und Anregungen hat das Musikleben der Kritik zu verdanken: Meister der Feder, gründlich geschulte Musikhistoriker, Aesthetiker wie Fr. Hausegger, W. Kienzl, A. Seydler Sohn, Haimassy, Dr. C. Preiß, E. Decsey, V. Prochaska, H. Pratscher, J. Schuch, Savenau und Hochegger waren Pioniere, ernste Arbeiter.

So kann Graz im Laufe der Jahrhunderte immer wieder mit Stolz auf einen Hochstand musikalischer Kultur hinweisen und sich im Glanze seiner Erfolge sonnen. Für die große Musikwelt war es von Bedeutung, daß 1902 das „Deutsche Sängerbundesfest" und 1905 die „Tagung des Allgemeinen deutschen Musikvereins" in unserer Stadt abgehalten wurden; 1907 fand ein bedeutendes „Steirisches Musikfest" statt, kurze Zeit darauf erlebte die „Salome" von Richard Strauß ihre österreichische Uraufführung in Graz. Damals beehrten uns G. Mahler, Puccini, R. Strauß und Raoul Mader mit ihrem Besuche. Der Krieg schlug der Grazer Kunst tiefe Wunden, nur das Theater spielte täglich tapfer weiter und auch die 1912 von Grevenberg ins Leben gerufenen ständigen

Sinfoniekonzerte erstarben nicht gänzlich. Der künstlerische Wiederaufbau zeigte sich 1923 in der außerordentlich reich beschickten Musikausstellung in den Räumen des Joanneums, wie nicht minder in den Ehrungen für R. Strauß, Reznicek und W. Kienzl. Im Opernhaus gelangten Denkmäler für Alex Girardi und den Komponisten des „Evangelimann" zur Aufstellung, um auch nach außen hin die Wertschätzung deutscher Kunst zu bezeugen. *Cornelius Preiß, Linz a. D.*

Die Musik in Wien

1. Der Betrieb

In meiner Jugend, als ich anfing, Musik zu hören, gab es in Wien höchstens zehn philharmonische Konzerte, darunter ein außerordentliches, das fast regelmäßig (ein einziges Mal im Jahr!) die „Neunte" von Beethoven brachte. Dort war man sehr exklusiv, sehr unter sich, hielt sich an das verläßliche Alte, und lehnte alles Neue mit Hohn und Haß ab. Musiker und Publikum. In der Hofoper liebte man schöne Stimmen, die in romanischen Kantilenen schwelgen, Mozart und die Tetralogie machten, wenn man sie einmal gab, leere Häuser. Die Chorkonzerte lagen verödet, der eine Wiener Konzertunternehmer (und vielleicht auch noch ein zweiter) hatte gute Tage und fremde Größen ein dankbares Publikum. Der kaiserliche Intendant war ein unnahbarer Herr, und wie groß das Defizit der Hoftheater war, sollte er sich gefälligst mit dem Obersthofmeister ausmachen, den Besuchern war es höchst gleichgültig, wieviel der Kaiser draufzuzahlen hatte. Bald war's mit dieser Idylle vorbei, der breite Mittelstand und sogar die Massen der sich organisierenden Arbeiter wollten und sollten mit Musik gesättigt werden. Zwei neue ständige Sinfonieorchester entstanden, das des *Konzertvereins* und das der *Tonkünstler*, die *Arbeitersinfoniekonzerte* wurden von Dr. *Bach* und der Sozialdemokratischen Partei gegründet, die *Volksoper* von *Rainer Simons* ins Leben gerufen. *Loewe, Nedbal, Zemlinsky* gewannen Ruhm, in der Oper schuf *Mahler* Unsterbliches, die Konzertagenten schossen üppig in die Halme, die Musik war eine Sache der Allgemeinheit geworden und damit auch ein Geschäft. Im physiologischen wie im wirtschaftlichen Leben verlangt Bedürfnis nach Befriedigung, schafft Befriedigung neues Bedürfnis. So steigert eines das andere. So entsteht der Betrieb. Das geht eine Zeitlang fort, sogar den Krieg hindurch. Die Oper war auch durch *Gregor* und *Weingartner* nicht umzubringen, selbst die Volksoper hielt Weingartners verkehrte und unverläßliche Leitung eine Weile aus, und der letzte höfische Intendant schien mit der Berufung von *Richard Strauß* und in seiner Doppeldirektion mit *Schalk* das alte Opernhaus für lange gesichert zu haben. Bis das immer schneller rollende Rad aus den Schienen sprang, bis die teuflische Dreifaltigkeit Krieg, Krise und Krach (denn auch heute noch ist Krieg) sich als allzu mächtig erwies. Die Inflationskonjunktur der Wiener Musik, da die talentlosesten Anfänger scharenweise mit valutenstrotzenden Taschen aus dem Ausland kamen, um sich als Dirigenten, Komponisten, Virtuosen aufzuspielen, da man in der alten Hofburg und in Ausstellungsgebäuden nicht genug neue Konzertsäle improvisieren konnte, war plötzlich vorbei. Der Betrieb rentiert sich nicht mehr, die Konzertpreise werden teuer, Proben unbezahlbar, die Agenten kommen nicht auf ihre Rechnung, das Publikum streikt. Und es ist sehr zu befürchten, daß die Kurve des wirtschaftlichen Niedergangs der Musik in Wien ihren Tiefpunkt noch nicht erreicht hat. Aber noch weit schwerer fällt ins Gewicht, daß es in so kritischer Zeit natürlich immer mühsamer wird, unseren künstlerischen Rang auf ererbter Höhe zu erhalten.

Sehen wir uns um. Die Staatsoper, wie sie jetzt heißt, hat Erschütterungen durchgemacht, nicht zum wenigsten durch die Anwesenheit von *Richard Strauß*, die man ebensogut als Abwesenheit bezeichnen könnte. Lassen wir die Geschichten von Staatsverträgen, Baugrundschenkungen, Verstimmungen und Demissionen ruhen, und halten uns bloß daran, daß Strauß jetzt jeden Winter, ohne Direktor zu sein, zwanzigmal dirigiert. Immerhin eine Attraktion, wird man sagen. Indes, was dirigiert er? Ganz ausnahmsweise einen Mozart, den „Tristan", und im übrigen ausschließlich seine eigenen Werke und leider auch die, die nicht einmal seine Leitung beliebter machen kann. So drücken die Strauß-Opern auf den ganzen Spielplan, der ohnedies immer ärmer, immer reizloser wird. *Schalk* arbeitet mit voller Hingabe seiner Persönlichkeit, und daß die Oper an

guten Abenden noch immer einen Rang einnimmt, den keine gewesene Hofbühne in Deutschland übertrifft, ist sein großes Verdienst. Doch rerum novarum cupidus ist er keineswegs. Neustudierungen alter Opern bilden keine bleibende Bereicherung des Repertoires, da sie sofort wieder fallen gelassen werden. So ist im vergangenen Jahr der neustudierte Falstaff ein einziges Mal gegeben worden! Novitäten werden spärlich, lieblos, zu ungünstigstem Zeitpunkt herausgebracht und möglichst schnell wieder abgesetzt, und man ist zufrieden mit diesem Beweis, daß es keine brauchbaren gäbe. Es ist kaum glaublich, daß von *Schrekers* sämtlichen Opern in seiner Heimatstadt keine einzige zu hören ist, der „Ferne Klang" überhaupt noch nie gespielt wurde! Außer Puccini und Strauß sind Korngolds „Tote Stadt" und „Violanta" und Pfitzners „Palestrina" die einzigen modernen Opern, die die Staatsoper noch kennt. Das Ballett wird vernachlässigt, und ehe man die ausgezeichnete Arbeit eines lebenden Wieners, den „Nußknacker" von *Wilhelm Groß*, aufführt, läßt man sich lieber nach bewährter Regel, vom weniger bewährten *Regel* ein Ballett nach Weberscher Musik zusammenstoppeln! Das Starsystem ist ärger denn je, Frau *Jeritza* diktiert, wann immer sie die Gnade hat, zu erscheinen, die Sänger kommen und gehen, von einem festgefügten Ensemble ist kaum mehr zu sprechen. Auch die Kapellmeister reisen, und die Preise sind dem Wiener unerreichbar. Das Defizit beginnt unsere Kräfte zu übersteigen, und einmal im Jahre dürfen sich die Volksvertreter darüber unterhalten. Um einen Kalauer zu machen: bis dat, qui defi-cito dat — Doppelt zahlt, wer für das Defizit aufzukommen hat. Abonnement und Theatergemeinde haben sich als unzureichende Gegenmittel erwiesen, und unsere ganze Hoffnung ist der Fremde. Beethoven- und Schubert-Feste, Musikfestwochen, Weltsängerkongresse zeigen, wie man den Betrieb heben und mit der Musik Geschäfte machen will. Aber geblieben sind kostspielige Rudimente aus der kaiserlichen Zeit, geblieben die überflüssigste aller Ballettschulen, als gäbe es keine staatliche Ausbildung an der Akademie für Musik, geblieben selbstverständlich die Intendanz. Hieß erst Bundestheaterverwaltung und hat, nachdem wieder einmal etwas geschehen mußte, wobei man sich in Oesterreich mit einer Namens- oder Personaländerung begnügt, jetzt den Titel Generaldirektion, sollte ersparen und sollte doch damit anfangen, sich selbst zu ersparen! Wird von einem Fabrikanten geleitet, der seine künstlerische Qualifikation als Vorstand und Festredner des Männergesangvereins dokumentiert hat, und wird ewig existieren! Ich kann mir denken, daß die Staatsoper einst verschwunden sein wird, die Intendanz niemals! —

Das einzig Richtige und Vernünftige wäre gewesen, die vollständig niedergebrochene *Volksoper* zu einer Dependance der Staatsbühne zu machen. So „wurstelt", wie man bei uns sagt, die marastische Volksoper als Arbeitsgemeinschaft weiter, lebt bloß mehr von der Operette und hat endgültig ihr Herz an Heidelberg verloren. Es bleibt fraglich, ob sie als ernster künstlerischer Faktor noch in Betracht kommt, eine bedauerliche Tatsache, an der die Stadt Wien mitschuldig ist. Die Wiener Volksoper ist das einzige Opernhaus in Deutschland, das nicht subventioniert wird und die Stadt Wien wahrscheinlich die einzige deutsche Stadt, die kein Theater unterstützt. Schlimmer als das: die im Reichtum schwimmt, und auch für notleidende Theater keine Ermäßigung vom Steuerdruck kennt (auch die Staatsbühnen müssen ihr zinsen), ja von jedem neuen Unternehmer die Bezahlung der oft in die Milliarden gehenden Steuerschulden seines verkrachten Vorgängers unbarmherzig einfordert. Das ist um so schmerzlicher, als die Volksoper lange Zeit und noch unter *Stiedry* eine Stätte war, in der man modernen Opern, zumal solchen einheimischer Autoren, begegnen konnte.

Sie haben's auch sonst nicht leicht, die Armen! Die für den kommenden Winter angekündigten Neuheiten sind in ihrer bedrückenden Mehrheit von Ausländern. Ein Narr ist, wer heutzutage eine viersätzige Sinfonie für großes Orchester, ein Oratorium, oder ein abendfüllendes Bühnenwerk komponiert. Wozu? Für das berühmte Pult, indem es, weil es modern ist, — modern darf? Schreibt Sketches, Minutenoperchen, Tanzszenen für Kammerorchester (Saxophon ja nicht vergessen!) und ihr habt noch eine Spur von Chance. Wandert wenigstens aus! Schwimmt so gut es geht mit dem Strom, und der Strom heißt: Jazz, Kino, Revue. —

Am ehesten geht es noch mit der Kammermusik. Hier leisten die Hauskonzerte des Verlegers *Doblinger* und die Aufführungen des *Vereins für neue Musik* — das ist die Wiener Sektion der Internationalen Gesellschaft für neue Musik — höchst Verdienstvolles. Nur freilich nicht ganz ohne parteimäßig eingestellt zu sein. Neue Musik wird hier vielfach mit einer ganz bestimmten Rich-

tung identifiziert, die noch immer auf einen recht kleinen Kreis von Interessenten beschränkt bleibt und der großen Masse der Musikkonsumenten noch einigermaßen „fremd vorm Ohr" klingt, sie mitunter, statt sie zu gewinnen, eher abschreckt. Dennoch: Neues hören ist immer gut, ist immer Gärung und Ferment, immer die Möglichkeit für Zukünftiges. Das „Ich lieg' und besitz'" ist ein treffliches Motto für Drachen, die den Vorzug der Trägheit haben dürfen. —

So steht der große Konzertbetrieb, will sagen der der großen repräsentativen Konzerte, im Zeichen arger Stagnation. Das soeben Ereignis gewordene Revirement in unseren bedeutenden Kapellmeisterposten wird darin schwerlich viel Wandel schaffen, da mit Ausnahme eines Herrn *Oswald Kabasta*, aus Graz, der ein unbeschriebenes Blatt ist, die Träger der anderen Namen wohlbekannt sind. Für *Weingartner*, der seine letzte Wiener Tätigkeit, die Direktion der Philharmonischen Konzerte, aufgibt, um nach Basel zu gehen, werden *Schalk* und *Furtwängler* eintreten, *Reichwein* wird Nachfolger *Dirk Focks*, dem man keine Träne nachweint. *Clemens Krauß* und *Knappertsbusch* kommen zunächst jeder nur einmal, um die Visitenkarte abzugeben. Das „Delirium Clemens" war in Wien schnell vorüber, und die beiden Herren haben es sich doch gar zu bequem gemacht, als typische Reise-Dirigenten, deren Programm (auch das kein neues!) heißt: im letzten Augenblick kommen, gesehen werden und siegen! Bis zu einem gewissen Maße gilt das leider auch von Furtwängler, der freilich durch die ungeheure Suggestionskraft seiner feurigen und imposanten Natur fast alles wettmacht, aber für die Probenarbeit an Novitäten, wenigstens bei uns, keine Zeit findet. Darum begrüßt man es, daß der ernste und charaktervolle *Heger* einen Teil der Singvereinskonzerte übernimmt sowie den Orchesterzyklus, den die *Gesellschaft der Musikfreunde* zu erfreulich billigen Preisen veranstaltet. Die *Tonkünstlerkonzerte* wird *Nilius* leiten, der in erstaunlichem Tempo seinen Weg gemacht hat, und die *Singakademie* bleibt den bewährten Händen *Paul von Klenaus* anvertraut. Erwähnt man noch, daß auch der *Opernchor* unter *Schalk* und der *Kaufmännische Gesangverein* unter *Großmann* auf den Plan treten, so sieht man, über wie reiche Dirigentenbegabungen das Wiener Musikleben noch immer verfügt. Dennoch: die Zahl der regelmäßigen Konzerte nimmt ab, alle diese gemeinnützigen Unternehmungen arbeiten mit Verlusten, die die Opferwilligkeit aller Mithelfer trägt, der zahlende Konzertbesucher bekommt Seltenheitswert und ist nur mehr für Sensationskonzerte zu haben. Und selbst durch Freikarten, die mit einer sehr hohen Steuer belastet sind, die Säle zu füllen, wird nachgerade ein Problem. Kunststellen geben die Karten zu reduzierten Preisen an ihre Mitglieder und reiche Dilettanten übernehmen dafür, daß sie mitwirken oder aufgeführt werden, das Risiko einer Veranstaltung. Kritische Symptome! So vereinigen sich konservative Neigungen des Publikums mit dem ökonomischen Notstand zu einem katastrophalen Bündnis gegen den schaffenden Musiker ernster Richtung, besonders gegen den, der als Prophet im eigenen Lande nichts zu gelten hat. Wer kann, wandert aus, *Schreker*, *Schönberg*, *Zemlinsky*, *Groß* sind in Berlin und unzählbar die Wiener Dirigenten, die in Deutschland Brot und Ruhm gefunden haben. Ueber die repräsentierenden Tonkünstler, die im Lande geblieben sind, um sich redlich, aber jedenfalls mangelhaft zu nähren, soll ein zweiter Aufsatz einiges sagen.

Dr. *R. St. Hoffmann*.

Zur Notenbeilage

Die Notenbeilage enthält eine Komposition des Lüneburger Organisten *Georg Böhm*, und zwar eine Partite (Variationenwerk) über den Weihnachtschoral „Gelobet seist du, Jesu Christ". — Das musikalische Lebenswerk Georg Böhms (1661—1733) steht als verbindendes Glied in der Mitte zwischen den Schöpfungen Buxtehudes (1637—1707) und Seb. Bachs (1685—1750). Wie bei diesen beiden Meistern, so bildet auch hier die mehrstimmige Bearbeitung einer Choralmelodie für Orgel bezw. Klavier eines der Hauptgebiete des Böhmschen Schaffens. Es sind uns bis jetzt vierzehn Choralvorspiele und Choralpartiten seiner Arbeit (Georg Böhm, Sämtliche Werke, Bd. I. B. & H. 1927) bekannt geworden; das Stück unserer Beilage gehört zu den Kompositionen der zweiten Gattung, die hauptsächlich für den häuslichen Gebrauch am Klavier bestimmt sind. Aus dem Grunde dieser seiner ursprünglichen Bestimmung erscheint die Bearbeitung eines solchen Werkes für Klavier zu 4 Händen gerechtfertigt.

Was den musikalischen Aufbau der hier mitgeteilten Partite anbetrifft, so stoßen wir zunächst in allen Variationen auf eine Technik, die wir bei Seb. Bach noch ganz in der gleichen Weise ausgeprägt finden und als deren wesentliches Merkmal ein stetiges *Fließen* bezeichnet werden kann. Dies gibt sich zu erkennen in dem Reichtum des unermüdlich dahinrollenden Figurenwerks ebenso wie in dem unablässigen Schreiten der rhythmischen Bewegung in einer oder mehreren sich gegenseitig hierin ergänzenden Stimmen. Die Durchführung der Choralmelodie erfolgt stets in der Oberstimme, und zwar bleibt der Choral in der zweiten Variation fast ganz unverziert. Dagegen enthalten ihn Variation 1 und 3 in reicher Kolorierung, auch wird er in seinem Lauf von Echobildungen unterbrochen, zu denen besonders die vierte Choralzeile Anlaß bietet. — Zum Schlusse sei noch verwiesen auf den klanglich reizend schönen Einfall der Ausgestaltung des „Kyrieleis"-Rufes in der 3. Variation. Er kehrt hier zweimal wieder und schließt das ganze Werk auf prächtige Weise ab. *Fritz Dietrich, Freiburg i. Br.*

Bücher und Noten

Hugo Riemanns Musiklexikon. Elfte Auflage. Bearbeitet von Alfred Einstein. Lieferung 1. Max Hesses Verlag, Berlin 1927. — *Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Dr. Ernst Bücken.* Lieferung 1 und 2. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark-Potsdam.

Als H. Riemanns Erben die weltgekannte Musikenzyklopädie A. Einstein anvertrauten, mögen sie mehr geahnt als gewußt haben, daß der Erkorene neben Souveränität und Feinheit des Urteils, Tiefe und Weite des Wissens auch über die nötige physische Kraft, die ungeheuerliche Arbeitsleistung verfügte, die sich der sprichwörtlichen Riemannschen Ausdauer ebenbürtig zur Seite stellt. Der Laie macht sich schwerlich einen Begriff, wie ein solches Werk einem Saugbecken gleicht, in dem die Ströme und fast unsichtbaren Wässerchen zusammenfließen; wohl sind Zuträger da, werden „Fahnen" mit Mitteilungen beschrieben — aber dem die Nächte opfernden Bearbeiter bleibt es, all dies nachzuprüfen, und er ist es auch, der den unheimlich verzweigten Apparat nach seinem Willen und Gewissen lenkt. Der Eigenwert der Einsteinschen Persönlichkeit ist erst in ganzer Tragweite zu spüren, wenn man nur die frühesten Lexikonausgaben zur Hand nimmt. Die vorliegende 11. Auflage wird sich in zwei stattlichen, aber griffigen Bänden präsentieren. Gegen Ende der Lieferungen soll von autoritativer Seite eine ausführliche Besprechung an dieser Stelle zur Veröffentlichung kommen. — Das von Ernst Bücken, Köln, und seinem musikwissenschaftlich geeichten Mitarbeiterstab noch rasch auf den Weihnachtsmarkt gestoßene Handbuch hat das zeitgeborenste Gesicht, insofern es eine über ameisenhafter Forschung schwebende Kritik im Sinne moderner Anschauungsmethoden mit dem genußvollsten Noten- und Bildmaterial verbindet. In den uns übermittelten beiden Lieferungen: „Musik des Rokokos und der Klassik" (E. Bücken) und „Die moderne Musik" (H. Mersmann) werden mit verlegerischer Verführungskunst alle bibliophilen Instinkte geweckt; nach französischem Vorgang sind Grenzgebiete zur Gewinnung einer kulturellen Ueberschau herangezogen, und der Text — Namen bürgen! — zeigt Stilschönheit. Ohne Zweifel ist dies ein Weg, Fachwissen um den trockenen Ton zu erleichtern. Auch diese in ihrer Art Völker und Epochen umspannende Publikation wird noch eingehende Würdigung erfahren.

*

Friedrich Klose: Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnerungen und Betrachtungen. Deutsche Musikbücherei, Bd. 61. Gustav Bosse, Verlag, Regensburg.

„Man muß Klose von Bruckner erzählen hören," sagte mir einmal Walter Courvoisier und verhehlte nicht, es sei schwer, Klose zum „Plaudern" zu bringen — wenn aber, dann sei es herrlich; und erst der „Tonfall"! — Klose, schon in München, das er 1920 bestürzend rasch verließ, ein nicht leicht Zugänglicher, hat lebenslang Jugendmanuskripte gehütet und sie peinlich-sorgfältig, vielleicht zu lange für den Druck vorbereitet. Es gereicht dem Verleger Bosse zur Ehre und er häuft Pflichten auf sich, da er sie nahm. Kloses „Lehrjahre" sind nicht leicht. Dieser nervenzarte Künstler mit der Haut, die blutet, wenn man sie anrührt — ich muß dies schon so sagen —, dieser unendlich Begeisterungsfähige und gegen sich selbst Zweifelsüchtige schrieb einen „Stil", der in

die Ferne objektiviert und gekältet erscheint, ähnlich wie Kloses Musik. Es muß ein Weg gewesen sein vom Brand im Innern bis zur charakterharten Ausdrucksform, dessen Pein sich unseren Augen entzieht. — Klose war Jahre durch Bruckner-Schüler; man weiß, welchen Strahlenkranz schon diese Tatsache allein verleiht. Ob Bruckner Klose *geliebt* hat? Vielleicht rühre ich da an den Kernpunkt, denn Kloses Buch offenbart gegen den Meister (für den feinen Leser sehr wahrnehmbar) ein Ressentiment. Das unmittelbar sich mitteilende, naive, rührend-harmlose Genie hat das aufstrebende, sich mühsam behauptende Talent verkleinert: der junge Mensch, Sprößling eines so gänzlich andern Lebenskreises, wurde seelisch durch Bruckners Wesen vergewaltigt und gedrückt. Dies ist für mich der Schlüssel dazu, daß Klose Bruckners menschliche Gegebenheiten beinahe hart in die volle Beleuchtung stellt. Dann noch eins: Ist nicht eine Welt zu durcheilen, wenn man Kloses Darstellung verläßt, ein unendlicher Weg, der zum gewaltigen formspendenden Geheimnis Bruckners hinführt, zur makellosen Religiosität!? — Dennoch hat mich Kloses Buch bewegt, erschüttert wie jegliches qualgeborene Dokument eines Künstlers, der in einer Zeit der l'art pour l'art-Formel, der sich selbst zersetzenden Neuromantik wirkte und das Unglück hatte, einer zeitlosen, sonnenhaften Lichtgestalt begegnet zu sein. — Bücher haben ihre Schicksale. Das vorliegende wird als Beitrag zum 19. Jahrhundert, nicht aber in der eigentlichen Bruckner-Literatur weiterleben.

*

— *Rob. Forbergs Tonkunst-Kalender 1928.* Der Sinn eines Kalenders ist Jahreseinteilung; das hausgebundene und doch kosmische Denken früherer Jahrhunderte, der Belehrungstrieb und schöngeistige Hang der bürgerlichen Epoche um 1800 hat das Kalendermachen bis zur Abart des Almanachs als wahre Praktik entwickelt. Ach, hätte der Forbergsche Kalendermann nur wenigstens jene guten alten Rezepte studiert! So aber beschert der Weihnachtstisch — — hier leistet sich der Setzer einen eigenmächtigen Schluß. Er findet, daß in den allgemeinen Weihnachtslandfrieden keine kriegerische Rezension gehört. *A. B.*

*

Dr. Leopold Hirschberg: Reliquienschrein des Meisters Carl M. von Weber. In seinem 100. Todesjahr aufgestellt. Verlag Morawe & Scheffelt, Berlin 1927. 166 S.

L. Hirschberg, seit langem um die Weber-Forschung verdient, widmet hier dem deutschen Meister eine Gabe, die gewiß von vielen willkommen geheißen wird. Blieb doch ein gehäufter Teil des Weberschen Schaffens ungedruckt, oder fand nachmalig erst, vereinzelt, verstreut und schnell wieder vergessen, eine Veröffentlichung. H. hat nun mehr denn 70 Stücke dieser Art — darunter Werke von hoher Schönheit und edelster Erfindung — ihrer Vergessenheit entrissen (so: Lieder, Chöre, Instrumentalwerke, Bühnenmusiken; die Orchestersätze meist in einem von H. selbst gefertigten Klavierauszug) und sie zu einem stattlichen Band von würdiger Ausstattung vereinigt, unter Vorausgabe einer ausführlichen Weber-Bibliographie, die auch bibliophilen Interessen zu dienen sucht. Nur hätten dabei zweckmäßigerweise neben der Seitenzahl auch Stich- (bzw. Verlags-) Nummern Aufnahme finden sollen, da gerade sie bei den verschiedensten Fragen und Ermittlungen eine wertvolle Handhabe sind. Der Vollständigkeit halber wären vielleicht auch Ausgaben wie die „Silvana"-Bearbeitung von E. Pasqué und Ferd. Langer (Köln) zu berücksichtigen gewesen, desgleichen die wenig bekannte Tatsache, daß von dem Oberon-Klavierauszug (Schlesinger, Berlin) zwei verschiedene Ausgaben des gleichen Stiches existieren, die eine ohne, die andere *mit* Instrumentationsangaben, indem man zufolge einer kritischen Beanstandung (in der Leipziger Allg. Mus. Ztg.) das Versäumte sofort in den gleichen Platten nachtragen ließ. — Einige kleine Druckfehler und Versehen (z. B. erschien Nr. 54 [Op. 47] *mit* Opusangabe) seien hier übergangen, da sie den Wert der Hirschbergschen Sammlung nicht beeinträchtigen können, die jedem Weber-Freund eine Fülle anregender Gedanken bietet.

*

Guy de Pourtalès: Franz Liszt. Roman des Lebens. Deutsch von Hermann Fauler. Urban-Verlag, Freiburg i. Br. 1926.

Fast gleichzeitig erschienen jüngstens auf dem französischen Buchmarkt zwei Liszt-Romane, die von einem nicht alltäglichen Erfolg begleitet waren. Autor des einen ist Louis Barthou, Mitglied der Academie française, der des anderen: Guy de Pourtalès, beide glänzend in Sprache und Stil, grundverschieden indes

nach Art und Gehalt. Barthous „La vie amoureuse de F. L." brillant, jedoch der Oberfläche allzu verhaftet und mit willkürlicher Freiheit die Dinge behandelnd, die auf viel schiefe, wo nicht irrige Behauptungen samt reichlichem Anekdotenkram sich stützen, — *Pourtalès* Schöpfung, an spannender Haltung und geistreicher Gestaltung zwar nicht minder „Roman", doch auch zugleich darüber hinaus das Werk eines Wahrheitssuchers, der in das Geheimnis der meist so trivial und billig ausgeschlachteten, dabei in Wirklichkeit so wenig noch erschlossenen Lisztschen Persönlichkeit tiefer eindringt, als man gemeinhin aus der Liszt-Literatur gewohnt ist. — Gewiß, quellenkritisch mag man auch hier mitunter einigen Anstand haben, mag diesem und jenem zu widersprechen versucht sein, aber da zumeist untergeordnetere Dinge betreffend, übersieht man es schließlich um des Ganzen willen, das hier, wohlgemerkt aus den Grenzen eines Romans heraus, wirklichkeitsnah und überzeugend spricht und in gleich fesselnder wie liebenswürdiger Weise an Wesen und Wahrheitskern der Lisztschen Persönlichkeit heranzuführen unternimmt, wobei Briefe und Schriften eine ausgiebige Verwendung gefunden. Sympathisch berührt die Vornehmheit des Tones, der bei aller Lebendigkeit einer packenden, ja leidenschaftlich pulsierenden Sprache niemals verloren geht. Und vollends die vorzügliche deutsche Uebertragung von Fauler, in der hier das Buch, um manche sachliche Ergänzung noch bereichert, macht, daß dieses Werk Pourtalès (der übrigens ein überraschend feines Verständnis für deutsche Art und Kunst offenbart) als „biographischer Roman" manche „romanhafte Biographie" übertrifft und seinen Platz behaupten wird.

*

Gustav Lenzewski sen.: Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde 1926. 47 S. (mit 4 Bildnissen und 3 Faksimiles). Gr. 8°.

Wenn dem Vorworte nach mit dieser „kleinen extravaganten Arbeit" ein „möglichst erschöpfender Aufschluß über das musikalische Wirken und Schaffen" vierer Hohenzollern (Friedrich II., Friedrich Wilhelm II., Prinz Louis Ferdinand und Prinzessin Amalie) gegeben werden soll, und zwar „unter Benutzung des vorhandenen Quellenmaterials" sowie unter der ausdrücklichen Berufung auf eine „nahezu 30jährige Forscher- und Sammlertätigkeit auf diesem Spezialgebiet", so hätte man billigerweise mehr erwarten dürfen, als tatsächlich geboten wird. Denn weder fesselnd noch sonderlich aufschlußreich, bringt diese Schrift im wesentlichen nur ein paar ausgeführtere und glossierte Werkverzeichnisse, versucht sich an einem Nachweis des vorgeblich immer noch stark bestrittenen Komponisten Friedrich II., und begnügt sich im übrigen, unter ausgiebiger Einschaltung fremder Aussagen und traditioneller Anekdoten, mit einer höchst lockeren Verkoppelung bekannter Dinge von mehr oder minderer Zuverlässigkeit und Bedeutung, ohne etwas wirklich Neues zu erbringen. *Jos. M. H. Lossen-Freytag.*

*

— *Meßners geistliche Weihnachtschöre.* Wir gehen der Weihnachtszeit entgegen. In der Freude angesichts der Geburt des Erlösers erinnern sich alle Christen der Alleluja-Rufe der Engel, es entquillt den Herzen das „Gloria in excelsis Deo". Von der Empore herab erschallt die Kirchenmusik in pastoralen Klängen; es jubeln liebliche Lieder, namentlich das schönste Marienlied: „Es ist ein Reis' entsprungen". Wer kennt es nicht aus der Kindheit her! — Es sei für die Weihnachtszeit auf einige *alte geistliche Weihnachtschöre,* bearbeitet von Joseph Meßner, Salzburg (erschienen bei Böhm & Sohn Augsburg) hingewiesen. Da ist das aus dem 16. Jahrhundert stammende Kirchenlied: *„Es ist ein Reis' entsprungen";* welch ein Weihnachtsjubel liegt darin! Meßner hat diesen Weihnachtsgesang für vierstimmigen Frauenchor meisterlich und fein abgetönt bearbeitet. Den zarten, polyphon erfundenen Mittelstimmen hat er eine besondere Fürsorge zugedacht. — Der Chor *„Bei finstrer Nacht",* Op. 22/1 (Text aus dem Kölner Gesangbuch 1619) aus den *fünf geistlichen Frauenchören* a cappella und alten Melodien bearbeitet, ist ein Gesang voll eigenartiger Stimmung und religiöser Erhebung. Op. 22/2: *„Schönster Herr Jesu"* (Melodie und Text von Friedrich von Spee (1581—1635) spricht von fester Gottesüberzeugung. Aus dem Chor *„O Jesu, liebster Jesu"* (von W. Nakutenus 1668) empfangen wir Vertiefung unserer religiösen Gefühle. Op. 22, Nr. 4 und 5: *„Herzliches Bild Maria"* (1316) und *„Ein' Jungfrau zart"* (von H. J. Soder 1596) sind zwei Juwele von Marienliedern. — Kirchenchöre, die a cappella-Gesang

gut beherrschen, können in diesen Weihnachtschören von J. Meßner ihr ganzes Können entfalten. Sie sind eine Fundgrube an Klangschönheiten, an technisch-kontrapunktischer Bearbeitung, verbunden mit edelstem Ausdruck.

Friedrich Rein.

*

Die Not zu Hameln, ein deutsches Weihnachtsspiel von Paul Jahn, Musik von Paul Barth. Verlag von Arwed Strauch, Leipzig.

Die Erzählung vom Rattenfänger ist hier in eine Form gebracht, die sich für Weihnachtsaufführungen gut eignet. Die Musik von Barth wird mit Ausnahme der doch zu kompliziert geratenen Rattenfängermelodie der Tendenz des Textbuches in Stimmung und Ausdruck gerecht.

*

Die Bergkönigin, Weihnachtsmärchen in 3 Akten von Franziska Rodenstock. Musik von Joseph Haas, Op. 70. Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Wer den Komponisten Joseph Haas kennt, weiß, daß wenn irgend jemand, so er dazu berufen ist, die Musik zu einem Weihnachtsmärchen zu schreiben. Der Komponist hat übrigens die Musik zu einer Klaviersuite „Märchentänze Op. 70 a" vereinigt, in der man den lichten, dezenten Klaviersatz der früheren Werke wiederfindet.

*

Das Bayernliederbuch. Volksausgabe, enthaltend 246 bayerische, fränkische, pfälzische und schwäbische Volkslieder, volkstümliche Lieder bayerischer Komponisten und eine Auswahl Tiroler Lieder. Bearbeitet und herausgegeben von Johann Pfeifer.

25 alte Weihnachtslieder, bearbeitet von Gottfried Rüdinger. Musikverlag Max Hieber, München.

Viele schöne Volkslieder, die im übrigen Deutschland nur zum geringeren Teil bekannt sind, aber trotzdem rasch Freunde finden werden. *Alfons Kriesemann.*

Zeitschriften

The Dominant, A monthly musical periodical edited by Edwin Evans and published by the Oxford University Press. Vol. I. Nr. 1. Nov. 1927: In dieser Zeit der Atonalität — so kündet E. Evans in seinem Leitartikel —, wo selbst die 12 Noten der chromatischen Skala der Gleichheit unterliegen, da ist die Wahl dieses Zeitschriftentitels kaum als Dünkel aufzufassen. Er soll, erfährt man weiter, die Absicht bekannt machen, im Konflikt der Parteien unberührt zu bleiben. Es wird gesagt, das Wort „Fortschritt" sei zu viel gebraucht worden. Sind wir denn weiser als Plato, weil wir in Flugzeugen reisen? Selbst die junge Cambridge-Schule der Kritiker würde sich besinnen zu beanspruchen, daß Ralph Vaughan Williams einen Fortschritt darstelle — gemessen z. B. an William Byrd (1543—1623)! Die ganze Unterscheidung ist ja eigentlich nur eine zeitliche. — Reizvoll die Meinung Evans', daß die offiziellen Pächter des Wortes „Musik" am liebsten in die Zeit Bachs hineingeboren sein möchten. — Dann spricht Evans von England selbst. Man hat vor 5—6 Jahren die musikalische Unabhängigkeit Englands erneut versichert: aber die Emanzipation des englischen Musiklebens von anderen Einflüssen endete „in einer beunruhigenden Inselhaftigkeit". Ja selbst Deutschland und Frankreich scheinen sich heute besser zu kennen, als wir sie oder sie uns kennen! Doch wird, meint Evans, die *englische Wiedergeburt* bald das Volk aus diesem Sumpfwasser herausführen. — Zum Schluß: Wir werden nicht das Beispiel Max Nordaus nachahmen, dessen ethnologisches Gemisch ihn veranlaßte, ein längeres Kapitel der „Degeneration" zu widmen, um dann zu beweisen, daß die abschließenden Jahre eines Jahrhunderts nicht eigentlich von den andern verschieden seien. Zum Teufel mit dem Wort „Fortschritt"! Und der kluge englische Kopf Evans hat wirklich Philosophie — er placiert für den Terminus „Fortschritt" (der genau genommen ein Stehenbleiben beim augenblicklich Neuen bedeutet) den guten alten Cartesischen Begriff des „Zweifels", des Zweifels in jede Richtung. „In der Musik, sowie auch in andern Sphären, wird der Mensch, der keinen Zweifel hat, zum Mandarin." *„Die Ungewißheit ist das Ruhmvolle."* Sie gibt dem Leben Bewegung. — Ja, ja! O diese Engländer!

Aus den Städten

Dresden. Der Dresdener Opernspielplan bewegt sich in letzter Zeit ein wenig in Extremen. Nach vielerlei modernistischer Kunst von zweifelhaftem Wert, nach der etwas künstlichen Sensation des „Jonny", der seine Rolle auf den deutschen Opernbühnen schon auszuspielen beginnt, erlebte die Opernidylle *„Traumland"* von *Jan Brandts-Buys*, eine sanfte, unaufregende Märchenoper, die *Uraufführung* in der *Dresdner Staatsoper*. Brandts-Buys hat mit seinem Opernschaffen von jeher eine Heimstätte in Dresden gefunden; aber den durchschlagenden Erfolg der „Schneider von Schönau", der ein Welterfolg wurde, hat er nicht wieder erreicht; weder mit dem „Eroberer", noch mit dem „Mann im Mond".

„Traumland" ist eine Oper, in der sich Wort und Ton in edler, harmonischer Weise im Sinne Richard Wagners und unter teilweiser Zuhilfenahme von dessen Leitmotivtechnik paaren. Denn: Text *und* Musik sind von Brandts-Buys geschaffen in dieser Opernidylle, die das Erdenwallen, den Märchentraum und das schließliche Liebesglück eines Dorfschulmeisters in schlichten Versen, die manchmal gern ein wenig Hans Sachsische Weisheit künden, beschreiben. Man könnte Vergleiche zu den Märchenopern Humperdincks ziehen; und es scheint, als stünde die farbenreiche, blühende Harmonik, die leuchtende Instrumentation, der große Klangzauber, der über die Partitur gebreitet ist, stilistisch manchmal mit den kindertümlichen musikalischen Märchenschöpfungen des früh verstorbenen Meisters auf einer Stufe. — Die *Aufführung* in der *Dresdner Staatsoper* war gut und die Besetzung der Hauptrollen (mit *Hirzel* und *Elisa Stünzner*) ausgezeichnet. *Hermann Kutzschbach* und Spielleiter *Staegemann* waren liebevolle Anwälte für die Oper des (in Ragusa lebenden) holländischen Komponisten.

Felix von Lepel.

*

München. Anläßlich *Puccinis „Turandot"* in der Münchner Staatsoper wird uns noch geschrieben: Das einzig Wahre ist, alle Möglichkeiten szenischer Prachtentfaltung glänzen zu lassen, um über die musikalischen Oeden des Werks hinwegzukommen. Stünde nicht der Name Puccini über der Partitur, ich glaube kaum, daß sich irgend ein Theater dieser Arbeit erbarmt hätte. So aber ist die Möglichkeit des Kassenreißers gegeben, kann man mit wildprunkender Aufmachung nachhelfen. Beinahe des Guten zuviel wird geboten; trunken sieht das Auge die Geschehnisse an sich vorübergleiten, bis der erlösende Kuß Turandot endlich ihrer wahren Bestimmung zuführt. Auf schwarzgoldenem Hintergrund buntschillernde Massen bis in die letzte Tiefe der Bühne hinein, wundervoll bewegt durch die einsichtsvolle Spielleitung *Hofmüllers*, liebevoll ausstaffiert von *Leo Pasetti*, mehr mandschurisch als chinesisch. Die Revue einer Pracht, wie es sich nur eine Staatsoper leisten kann, im sicheren Vertrauen auf sein Publikum, das fürs Geld etwas sehen will. Im übrigen standen die Solisten (*Nezadal* als Turandot, *Krauß* als Prinz, besonders hervorzuheben die Liu *Martha Schellenbergs*), wie das Orchester unter der befeuernden Leitung *Karl Elmendorffs* auf der Höhe. Diese Revue wird sich bezahlt machen; der tosende Beifall des wahrscheinlich immer ausverkauften Hauses beweist es. *v. Bartels.*

*

Nürnberg. Es gibt Zeiten, in denen den kritischen Hörer eine ganz bestimmte Einstellung unbezwinglich überkommt, — eine Einstellung, bei der ihm so ziemlich alles im heutigen Theater- und Konzertleben zweifels- und problemvoll erscheint, mögen die Anlässe, bei denen sich solche Problemweiten wie ungerufen öffnen, gering oder groß sein. Da ist eine prachtvolle Ausstellung alter Klavierinstrumente *(F. C. Neupert)* — und läßt Fragen der Aufführungspraxis alter Musik, der Rekonstruktion „alter" Klangbilder, der „Rückständigkeit" unserer modernen Flügel usw. auftauchen, — da ist eine Operetten-Neuheit (Stadttheater, *A. Szirmais* „Alexandra") — und führt den ganzen jämmerlichen Tiefstand unserer gegenwärtigen Operettenproduktion mit all der ebenso albernen wie verlogenen Gestaltungsschablone in Stoff, Handlung, Musik, Personen wieder einmal kraß vor Augen, — da erscheinen im Konzertleben des sog. besten Bürgerstandes ein paar moderne Orchesterwerke (*Wendel*-Konzerte der Philharmonie; *Rosenstocks* sinfonisches Klavierkonzert, genial von *Gieseking* dargeboten, *Respighis* tonikaselige „alte Lieder und Tänze I", zwei Stücke von Delius, ein Scherzo von Ambrosius) — und man erlebt die ganze Diskrepanz von Schaffendem und Hörendem, die sich so seit etwa 100 Jahren in immer stärkerem Maße heraus-

gebildet hat, — erlebt auch einen guten Teil des Zwiespaltes im Schaffen der Moderne, — da löst eine neue Oper (*Kreneks „Jonny spielt auf"* in einer darstellerisch wie in der musikalischen Leitung — *Bertil Wetzelsberger* — hervorragenden Einstudierung) trotz ihres Januskopfes, der Phantasie, lebendige Beobachtungsgabe, Witz, schöpferische, fruchtbare Begabung schroff neben Künstelei, unehrlicher Mache und Aufgeblasenheit in seinen Zügen birgt, Gedanken über die Problematik neuzeitlichen Opernschaffens und über die Oper als (überlebtem?) Typ überhaupt aus, — da schneit man unversehens in die schwungvoll und in eigenständiger Deutung geleitete Aufführung einer abgedroschenen „Repertoire-Oper" („Carmen" unter Wetzelsberger), da in die stilistisch widersinnige „Ver"arbeitung eines alten Operneinakters („*Die chinesischen Mädchen*" von *Rod. v. Mojsisovics*, im Original „La Zingara" von Rinaldo da Capua, 1754) — man hört dies und das Konzert, ist bei schlecht besuchten Solistenabenden mit ihrem ewig gleichen Programm, bei den „Konservatoriums"-Aufführungen — ebenfalls als Typ gefaßt —, sieht hier und da ach so schüchterne Ansätze, Eigenes, Neues zu bringen, neue Werke, ein eigenes, vertieftes Musizieren — und sieht so etwas bedroht durch den unveränderlichen riesigen Leerlauf im größten Teil des Konzertlebens der Gegenwart. — Wie lange noch? möchte man angesichts so mancher Erlebnisse im Kunstleben fragen — wie lange noch im alten Gleichmaß? — und: wie ist es anders zu machen, wie zu vertiefen, wie zu erneuern, was kommt einst? Fragen überall, Probleme überall — und oft: Wahn, überall Wahn?

Hans Költzsch.

Aus der schleswigschen Grenzmark

Für den *Nordmärker* hat das Wort Wintersonnenwende besondere Weihe. Zu schwer belasteten die nebeldüsteren Monate November und Dezember, die das reine, blitzende Weiß schneeiger Tage nur selten sehen, das Gemüt. Wer unter so unfreundlichem Himmel lebt, geht dem Weihnachtsfeste mit feierlicher Sehnsucht entgegen. In keiner Jahreszeit wird so viel gesungen, wie nun in den Adventswochen. . . .Von alten Weihnachtssitten und -gebräuchen rettete sich nicht viel in die nüchterne Gegenwart, am meisten noch auf dem platten Land. Wer kennt in der größeren Stadt noch den „Rummelpott"? Das ist ein tönerner Topf, den eine elastische Haut überspannt, in deren Mitte ein gewachstes oder mit Pech geriebenes Rohrstöckchen steckt, das in schnellem Tempo auf und nieder gezogen wird. Das Gebrumm des „Rummelpotts" gehörte einst zur Weihnachtszeit wie Tannenbaum und Lichterglanz. Wer kennt noch den Reim, den die Kinder dazu sangen? Jede Landschaft wandelte den Text irgendwie ab, aber die rezitativartige, eintönige Weise war überall ziemlich die gleiche:

Fru, mak de Dör op,
de Rummelpott will in.
Dor kommt en Schipp von Holland,
de hett keen gude Winn.
Stürmann, söll'n wi reisen,
Schipper, söll'n wi preisen?
Sett de Segel in de Top
un giff mi wat in de Rummelpott.

Hier und dort auf dem Lande geht der Rummelpott noch herum, besonders am Morgen des 24., und den Sängern werden Weihnachtskuchen, Aepfel, Nüsse oder kleine Geldstücke zum Lohne zugesteckt. In vergangenen Tagen machten alle Kinder diese robustere Abart des *Kurrendesingens* mit, oft in Verkleidungen; aber heute tun's meistens nur die Kinder ärmerer Leute. In der größeren Stadt aber ist längst der Rummelpott von der Knarre verdrängt, und Text und Weise werden oft verstümmelt dargeboten, wenn nicht die alte Sitte gar zur nackten Bettelei herabsank. — Sinken am Heiligen Abend die Schatten der Nacht, dann rufen landauf und ab die Kirchenglocken zur liturgischen Feier. Im kerzendurchglänzten Raum öffnen sich die Herzen, und von Orgelklängen getragen dringt's in mächtigem Strom in die Nacht hinaus: „Christ ist geboren, freue, freue dich!" *Wilhelm Nissen.*

Ein neuer Musiksaal in Paris

(Aus dem Französischen.)

Paris, das selbst nur unbequeme „Amphitheater" besaß und London, New York, Rom um die wunderschönen Musiksäle beneiden mußte, — Paris darf sich heute vielleicht des schönsten Musiktempels der Welt rühmen, des neuen *Saals Pleyel*. Bereits die Einweihung am 18. Oktober verlieh dem Saisonbeginn ungewohntes Interesse: da vollzog *Philipp Gaubert* (der Dirigent der Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte) in Gegenwart eines Elite-

publikums, vor erlesenen Musikern die Klangtaufe. Seit jenem Abend weiß man, was der Saal für den Musiker bedeutet: die Wiege seines Ruhms oder auch das Grab alles künstlerischen Ansehens. Denn die Resonanz ist hier so hartherzig, daß keine Unsicherheit, keine Unebenheit unbemerkt vorübergeht. Das Schiff mit einem Innenraum für 3000 Personen ist ein Parallelepipedon, die Ecken sind abgerundet und die Decke neigt sich sanft gegen die Bühne in einer zweimal gebrochenen Linie. Das Ganze verschafft dem Auge den angenehmsten Eindruck von Ruhe. Das Geheimnis der von *Gustav Lyon* gefundenen zauberischen Akustik beruht im Zuschnitt des Plafonds und in den peinlich berechneten Saaldimensionen. (Der bekannte Ingenieur und Sachverständige G. Lyon hatte einen Mitarbeiter: Architekt *Auburtin*. Auburtin starb aber vor Vollendung seines ehrenvollen Werkes und wurde ersetzt durch die Herren *Grenet* und *Mathon*.) Der Saalhintergrund ist mit zwei weit angelegten Tribünen belebt. Nichts stört den Blick; die Decke zeigt nur mattes Gold, keinerlei Verzierung. Alles verschwimmt in einem Sternenleuchten, das erlischt, sobald das Orchester zu spielen beginnt. *Es ist daher nicht mehr nötig, die Augen zu schließen, um sich den Zerstreuungen der Formen zu entziehen;* die werden ja unsichtbar.

In dieser gebieterischen Ruhe kann der Zuhörer die wundervollste Akustik richtig abschätzen. Bis zu den fernen Tribünen, von wo aus die Musikanten wie schwarze Insekten erscheinen, steigen die Klänge herrlich klar und mit eindringlicher Macht hinauf. Aber dies ist nicht alles. Außer dem großen Saal, in dem künftig die dominierenden Konzerte stattfinden, umfaßt das neue Gebäude noch zwei kleine Säle: den *Chopin-* und *Debussy-Saal;* im übrigen alle jene Räumlichkeiten, die ein modernes Musikhaus benötigt (Ateliers, Ausstellungshallen, Gemäldegalerien, stille Studierzimmer usw.).

André Coeuroy.

Mitteilungen

— Zwischen *Max Reinhardt*, der *Salzburger Festspielgemeinde* und sowohl der *Münchner* wie *Bayreuther Festspieldirektion* sind Verhandlungen im Gange, die auf ein Einvernehmen in organisatorischer Beziehung hinzielen.

— *Sir Thomas Beecham*, der als Dirigent viel für R. Strauß, Ethel Smith, Debussy und das Mozartsche Opernwerk geleistet hat, bemüht sich zurzeit um die Bildung einer rein *britischen Operngesellschaft in London*. Wer die Geschichte der englischen Oper und überhaupt die englischen Musikverhältnisse kennt, ist recht skeptisch.

— Generalintendant *Kehm* hat die einaktige Oper *„Scherz, List und Rache"* von Egon Wellesz (Dichtung von Goethe) zur Uraufführung für Stuttgart erworben.

— Der in Berlin lebende, um die Romantik (C. Loewe, Marschner, F. Pocci, Mendelssohn) verdiente Musikschriftsteller *Leopold Hirschberg* konnte am 6. Dezember seinen 60. Geburtstag begehen. Hirschberg gehört übrigens in die Zahl der in Deutschland nicht gerade häufigen Privatsammler von Erstdrucken der musikalischen Klassik und Romantik. In der „Neuen Musik-Zeitung" wird er ein aufgefundenes vierstimmiges „Lob der Trunkenheit" von Mendelssohn veröffentlichen.

— *Deutsche Musik in Spanien.* Die Münchner Geigerin Lotte Harburger war eingeladen, in Salamanca zu konzertieren. Ein Domherr von Salamanca, Verfasser bedeutender musikwissenschaftlicher Werke, hielt die Einführungsrede zur Erläuterung des ausschließlich deutschen Werken gewidmeten Programms (Beethoven, Mozart, Bruch, Reger), wobei er sich besonders mit Max Reger beschäftigte, der dort noch so gut wie unbekannt war.

— Städt. Musikdirektor Dr. *Richard v. Alpenburg* wurde zum Bundeschormeister des Männerchor-Bundes Münster i. W. gewählt.

— Zu dem aufsehenerregenden Preisausschreiben einer großen amerikanischen Schallplattenfirma, die 20000 Dollar für die *Vollendung von Schuberts h moll-Sinfonie* ausgesetzt hatte, erfahren wir, daß es der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* gelungen ist, eine vernünftige Aenderung des Ausschreibens zu erwirken. Die Idee, Schuberts unsterbliches Werk zu vollenden, ist fallen gelassen, die ausgesetzten Preise sind vielmehr für die besten sinfonischen Originalkompositionen bestimmt, die, von modernem Geiste erfüllt, ausgesprochenermaßen getragen werden von der Kraft der Melodie, wie dies in Schubert-Sinfonien der Fall ist. Alle näheren Bedingungen sind durch

die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W. 8, Wilhelmstr. 57/58 zu erfahren.

— Die *Brahms-Biographie* von Dr. Walter *Niemann* (Klassiker der Musik-Band, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart) erschien soeben in einer englisch-amerikanischen Ausgabe.

— Die *Wiener Staatsoper* veranstaltet im Dezember einen großen *R. Strauß*-Zyklus, wobei Strauß dirigiert und *Barbara Kemp* als Gast mitwirkt.

— Kapellmeister *Robert Hernried*, Lektor am Sternschen Konservatorium in Berlin und Schriftleiter der Musikzeitschrift „Das Orchester", wurde als Lehrer für Musiktheorie an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen. Hernried übernimmt die Theorieklassen des früheren Direktors Prof. Dr. Thiel.

— Am 21. November beging der Leipziger Komponist *Sigfrid Karg-Elert* seinen 50. Geburtstag. Aus diesem Anlaß ist im Kommissionsverlag C. Simon, Berlin, eine monographische Skizze über Karg-Elert erschienen.

— Kammersänger *Heinrich Schlusnus* hatte anläßlich seines amerikanischen Debüts in der Oper von Chicago als „Wolfram" einen sensationellen Erfolg.

— *Clemens Krauß* hat in Südamerika außerordentlich für deutsche Kunst gewirkt. Besonderen Erfolg hatte er mit der I. Sinfonie von Brahms und mit den Mozart-Variationen von Reger.

Aufruf

Der Bund Deutscher Komponisten E. V. (Berlin W 8, Friedrich-Ebertstr. 21) vereinigt die der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (verkürzt: Gema) angeschlossenen Komponisten aller Richtungen zum gemeinsamen Ziel. Nebst kulturellen Aufgaben allgemeiner Natur soll die deutsche Eigenart, die deutsche Kunst propagiert werden. Die Ungunst der Verhältnisse, verbunden mit den vielen rein materialistisch eingestellten Unternehmern behindern den schaffenden Künstler an seiner Entfaltung. Der Bund Deutscher Komponisten, unterstützt durch die Gema, will in hochqualifizierten Aufführungen selten gehörte, wertvolle Werke lebender Komponisten und insbesondere Werke noch unbekannter Autoren zum Vortrag bringen. — Zum Bundespräsidenten wurde Dr. *Paul Graener* gewählt. Den Bund vertreten die drei geschäftsführenden Vorstände: *Eduard Künneke,*

Josef Königsberger, Otto Lindemann. Der Gesamtvorstand besteht ferner aus den Herren: *d'Albert, Ambrosius,* Dr. *Göhler, Goetze, Hindemith, Kämpf, Krenek, Leonard, Meyer-Helmund, Németi,* Dr. *Niemann, v. Sauer, Wenneis,* Dr. *Zilcher.*

Neue Werke

— Die III. Sinfonie (in einem Satz) von *Siegfried Kallenberg* gelangt im Dezember d. J. im Konzertverein München unter Dr. F. Munters Leitung zur Uraufführung. Desgleichen in der Münchner „Gesellschaft für moderne Musik" dessen fünf Gesänge aus Rilkes Marienleben für Alt, Bariton, Streichquintett und Orgel.

— Von *Richard Greß* (früher Stuttgart, jetzt Münster i. W.) gelangen nächstdem und im Laufe dieses Winters zur Uraufführung: Op. 22: Streichquartett; Op. 25: Choralmotette; Op. 31: Lieder nach Jakob Haringer; Op. 32: Orchestervorspiel zu „Was ihr wollt"; Op. 33: Männerchöre mit Orchester.

Ankündigungen

Für den Beginn des neuen Jahrs bereiten wir ein Opern-Sonderheft vor; eine weitere Sondernummer wird sich in gemeinverständlicher Form mit den Leistungen der Musikwissenschaft in den einzelnen Ländern beschäftigen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSSCHRIFT

49. JAHRG. • HEFT 7



INHALT DIESES HEFTES

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG:

Beginn des Jahrgangs im Oktober

Vierteljährlich 6 Hefte mit Musik- und Notenbeilagen . . . RM [illegible]

Einzelhefte . . . RM [illegible]

Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag [illegible] Postscheckrechnung Ernst Klett [illegible] Stuttgart [illegible]

Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen [illegible]

ANZEIGENPREISE: [illegible]

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG 1928 / HEFT 7

NEUE MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Zum Geleit

Den Einfall, ein Literaturverzeichnis austanzbarer Musik für Ursula Falke anzufertigen, schulde ich Frau von E. in Heidelberg — ich sprach von abseits liegenden Schätzen des musikalischen Barock, die wundervolle Lauten- und Klavierepoche der französischen Nation, aber auch die Engländer, Deutschen, Italiener sollten herbeigeleitet werden, warum nicht auch die renaissancischen Schreit- und Hüpftänze, Pavanen und Gaillarden, obschon damit dem eigentlichen Kunsttanz höchstens eine Abschweifung (und welche reizende) in die Geselligkeitsatmosphäre geboten werden konnte. Aber die schöne Idee zerrann. — Der leichteste Weg mit dem Umblick in die Moderne mußte leider beschritten werden; dankenswert haben einzelne Verlage austanzbare Musikstücke ins Licht gerückt, und so ist den Tänzern und Tänzerinnen, ideal und ernsthaft Strebenden, das Fragment eines Abrisses in die Hand gegeben, mittels dessen sie weniger mühevoll als bisher ihre körperhaften Phantasien einer geeigneten Musik anpassen. — Es war dem Herausgeber klar: wollte er nicht beim Standpunkt einer bloßen „Statistik" verharren (die eines Büchleins wert und brennend an der Zeit wäre), so müßten alle auf Tanz und Musik bezüglichen Ideen durch einige ästhetisch-kritische Untersuchungen kontrolliert werden. Man wird solche Aufsätze über das Heft verteilt finden, und hierzu wäre zu bemerken, daß lediglich Raummangel die Ausbreitung auf weitere, nicht so schnell zu erklärende Fragen behinderte. Der Probleme wären viele. Mit zum wichtigsten gehört die Nutzbarmachung tänzerischer Körperdurchbildung für das — Instrumentalspiel. Ein Versuch, die Rückgrate und Schulterblätter von Klavierkünstlern vor und nach zehnjährigem Training auf die photographische Platte zu bringen, würde vom Wert pflichtmäßiger Gymnastikstunden überzeugen. Dies ist eine pädagogische Sache. Darüber hinaus erheben sich philosophische Ueberlegungen, inwieweit ein neueingesetztes „Matriarchat" des Balletts das Kunstdenken einer Zeit, die (entweder männliche oder weibliche) Form der Oper, die Bewegungslinien (und damit die Ausdrucksseite) absoluter Musik verwandelt. Als letzter Gipfel erscheint endlich die in unserer technisch fortgeschrittenen Epoche mögliche Bildung einer Tanzschrift. Weil „Schrift" symbolhaft die feinsten Dinge der Individualseele, Typologien der Gesellschaft und Kulturstufe, und somit übersinnliche Gesetze widerspiegelt, wird dieses Moment, das wie die Erfindung der Notenschrift von ungeheurer Tragweite sein kann, schärfste Beachtung finden. *A. B.*

Adagio / Das klassische Tanz-Duett

Von Prof. Andrei Levinson, Paris

Eine wesentliche Eigenschaft des lyrischen Zustandes und somit auch jeder Kunstart, die seelisches Erlebnis oder gedanklichen Schwung zu vermitteln sucht — sei es Musik, Dichtung oder Tanz —, ist das Bedürfnis nach symmetrischen Ausdrucksformen. Dichter und Tonkünstler suchen unwillkürlich oder bewußt jede Partie in ein festes und abgewogenes Verhältnis zum Ganzen zu bringen durch gleichmäßige Einteilung sowie Geschlossenheit jedes Gliedes bei steter Wiederkehr der Themata. So ist das Volkslied durch den Kehrreim organisiert, ein Sonett des Petrarca, wie auch der Ueberschwang Calderonscher Dramatik, durch den strophischen Aufbau, ob klar oder labyrinthisch, durch Wiederkehr und regelmäßige, wenn auch komplizierte Verknüpfung des Reimes. Im musikalischen Gebiete möge uns die klassische Sonatenform, inwiefern sie — aus tiefem Bedürfnis erstanden — die nur lose angereihte Suitenbindung ersetzte, als Beispiel dienen jener symmetrisch geschlossenen Form. Zwar bin ich der freien rhythmischen Diktion des jungen Goethe etwa im „*Prometheus*" wohl eingedenk, sowie der protäisch ineinanderfließenden Tongebilde einer Idylle Debussys. Hier triumphiert ja eine Formenschrift jeder Hemmung enthoben, jedes tektonischen Aufbaus bar, durchaus fragmentarisch, ohne Rückblick sich fortbewegend. So überschwemmt auch der wogende Schwall Wagnerscher unendlicher Melodie die herkömmliche Arienform, als erkünstelte konventionelle Unnatur verpönt. Desto eifriger aber spricht zu unserem Gedächtnis das durchgreifende System der Leitmotive; die Anhaltspunkte für den ordnenden Geist sind bloß ins Thematische verlegt. So mag es sich doch bei jenen ausgebauten, einander kongruenten, kanonischen Formen lyrischen Empfindens um etwas anderes handeln als um bloße mnemonische Hilfsmittel, der Trägheit des amusischen Zuhörers angepaßt. Es gilt nicht leichteres Memorieren und Abhaspeln einer Litanei, sondern höhere ästhetische Genugtuung. So organisch ist dies unser Bedürfnis nach Harmonie und Gleichmaß, nach gebundener Rede in Wort, Gesang oder Geste, daß, sowohl in einer Mazurka Chopins als in einem Fox-trott des Darius Milhaud, die „Reprise" des ursprünglichen Themas in erster Fassung uns, nach schillernden Variationskünsten, köstlich anmutet, ganz als ob jemand einen geliebten Namen uns ins Ohr geflüstert hätte. Dieses Erfreuende, Innige, Ueberwältigende der verbrauchten und verrufenen *da capo*-Formel muß an irgend einem grundlegenden Prinzip unseres seelischen und sinnlichen Wesens liegen.

Soweit mit der Erörterung dieser Gemeinplätze; sie leiten uns zum Studium jener herkömmlichen ständigen Form über, in welcher sich die „klassische" Tanzanschauung am vollständigsten verwirklicht hat: des *pas de deux* oder Tanzduetts, diesem Haupttypus der choreographischen Dichtung, deren vier Sätze, scharf charakterisiert, in bestimmter Reihenfolge, abgestufter Steigerung und mit fortschreitender Geschwindigkeit sich ablösen. Es sind das *adagio*, wohl durch eine kurze Introduktion in lebhafterem Tempo eingeleitet, die weibliche und, als drittes Glied, die männliche Variation (*allegro*); zum Schluß die *coda*, wo bei stetigem *accelerando* in atemloses *presto* übergehend, Tänzerin und Tänzer abwechselnd eingreifen.

Dieses kurze Tanzpoem ist an sich ein vollständiges Kunstwerk, eine übersichtliche Zusammenfassung sämtlicher plastischen, dynamischen und geistigen Bestände des schulmäßigen oder klassischen Tanzes. Dieser Mikrokosmos wird nun in die Handlung des Balletts, dieses mimisch-orchestischen Zwitterwesens, eingegliedert. Mir gilt es zunächst, das *adagio* auf dessen Formenschatz und gymnastische Hilfsmittel hin zu prüfen.

Ich muß darauf verzichten, den Ursprung und das langsame, verzögerte Heranreifen des klassischen Tanzduetts darzustellen, wo ich doch bis zu den figurierten *Balli* der Tanzmeister der Renaissance zurückgreifen müßte. In seiner modernen Fassung ist es durchaus aus der großen romantischen Erneuerung um das Jahr 1830 erblüht, die eine ererbte, aber akademisch verkümmerte Technik nicht nur durch Ueberschwang der Empfindung und metaphorische Deutung zu der Sprache des Unsäglichen umdichtete, sondern diese Technik auch in großartiger Weise förderte und deren jahrhundertelange Entwicklung zum logischen Abschluß brachte. Steil stand da plötzlich die Taglioni oder die Elsler auf der jähen Zehenspitze; in weitem Bogen schnellte das nach außen gedrehte Bein seitwärts in die Höhe. Die Senkrechte des Lots wurde im rechten Winkel durch eine Gerade geschnitten; das geometrische Gerüst war vollendet. Als lebendiges Gleichnis erschien nun die Tänzerin, jede Geste ein Wahrzeichen, jede Linie erhabener Anmut Inbegriff. So entstand dieses berückende Paradoxon der romantischen Sylphide: ein träumerisches Schwelgen des Gemüts, durch äußerste Abstraktion scharf umrissen.

Die Orchestik der Griechen lehnte (bis auf einige spätionische gesellige Spielereien) das Tanzduett ab. Höchstens stellte sie zwei Tänzer einander gegenüber, die, wie es noch heute bei russischen Volkstänzen oder der Jota aragonesischer Bauern geschieht, auch wohl auch bei dem richtigen Niggercharleston, miteinander wetteifern oder einander anfeuern. Dem „*pas de deux*“ kann man eher jene galante Pantomime gezierter Liebelei als Ursprung anweisen, die den höfischen Paradetänzen zugrunde lag. Aber noch im Menuett zogen Kavalier und Dame auf zwei parallelen Linien grüßend und knicksend aneinander vorüber. Dann verschränken sich die Arme in der Allemande. Und endlich doch im Walzer legt Er ihr den Arm um die Taille, Sie ihm die Hand auf die Schulter; so ist das Paar, nach Jahrtausenden, eins! So wie es besteht, ist also das Tanzduett eine symbolische Auslegung des Liebeszwiegesprächs in seinen verschiedenen „Kristallisierungen“: das Sichtreffen, nebst erstem verzückten Staunen; dann Liebeswerben und neckisches oder verschüchtertes Sich-wehren; nach diesem leidenschaftlichen Ringen Hingabe, Umarmung; zuletzt seliger Taumel. Aber dieser ursprüngliche erotische Vorwurf, dumpf und gespannt, ist gänzlich aufgehoben durch das Walten „interesseloser“ Schönheit (im Kantischen Sinne) und geprägter Form. „Der Schäfer schenkt der Schäferin eine Schleife und beide tanzen dieser Schleife halber“, höhnt irgendwo verächtlich Stendhal. Besser wünsche ich es mir nicht! Stendhals Schmähwort deutet eben auf die geläuterte Symbolik des Geschehens.

Das *adagio*, wo das Thema der nachfolgenden Variationen zuerst anklingt und weitläufig exponiert wird, bildet das eigentliche Tanzduett. Dieser Gattungsname ist bezeichnend. Er bringt vor allem das Tempo zur Geltung: es wird langsam

getanzt. Das *adagio* wird zumeist durch ein Geigen-, Cello- oder Flötensolo begleitet, ein getragenes *cantabile* von anhaltendem melodischem Fluß, in ununterbrochenem *legato* vorgetragen. Dieses Stück, wo die Körperlinien sich entwickeln, abrunden oder strecken mit der Langsamkeit melancholischer Träumerei, ist dem Ballett, was der Dichtung die Elegie ist; ein Uebermaß verhaltenen Gefühles, glückseliger Betrübung, fließt langsam über. Soviel, was die Stimmung des Spiels betrifft: Mondscheinsonate, traumhaftes Erlebnis. Mechanisch betrachtet ist das *adagio* eine vielfältige Verkettung labiler Gleichgewichte der Tänzerin, das heißt von Stellungen auf einem Bein. Das statische Moment wiegt durchaus vor. Die Dynamik von Lauf und Sprung bleibt der Variation überlassen. Es gilt nicht *Uebertragung* sondern *Festhalten* des Schwerpunktes. Jene statuarischen Posen, die in der Klasse als „temps d'adage" studiert werden, die langgezogene Profilstellung der Arabeske, die eckige, abgeschrägte Attitüde, die verschiedenen „Vorbereitungen" mit zurückgebeugtem Rumpf, die „port de bras", wo die Arme in vorgeschriebenen Kurven die Windungen des Körpers begleiten, alle diese plastischen Verwandlungen der Tänzerin, die inzwischen nicht von der Stelle weicht, kommen jetzt auf die Bretter.

Nun aber erhebt sich die Ballerina, statt mit einer Fußsohle an dem Boden zu haften, auf die Fußspitze. Der Tänzer hinter ihr hält sie an der Taille fest und indem er ihr Gleichgewicht sichert, erlaubt er ihr, den Stützpunkt auf die gestreckte Zehe zu übertragen. So steht sie, die Zuschauer ins Auge fassend, in fünfter Position auf den gekreuzten Spitzen; sodann „entrollt" sie bedächtig das freie Schwebebein. Das „Aufrollen" (développé), und man muß es vom Strecken (dégagé) unterscheiden, das mit einem Ruck das Bein aufschnellt, ist einer der Hauptreize des *Adagio*. Der freie Fuß berührt den Spann des Standbeins, gleitet langsam an ihm hinauf, dann spielt das Knie und führt das Schwebebein in die „große zweite Position", so daß die Beine im rechten Winkel zueinander stehen. Jetzt aber dreht sich der Rumpf aus der Front- in die Profil-Ansicht, ein Arm wird vorgestreckt, der andere zurück, dem Schwebebeine parallel. So gelangt unsere Tänzerin in die *Arabeske*, diese sublime Stellung, die trotz ihres exotischen Namens die durchgeistigtste Form des klassischen Tanzes ist. Der Tänzerin Gestalt, auf der kurzen Senkrechten des Standbeins ruhend, zieht schräg hinan, wie ein Pfeil auf der Sehne, dem Jenseits zustrebend, „rein und bereit zum Aufflug zu den Sternen". Aber um diese langgezogene Gerade, die sich durch die gestreckte Spitze, den gewölbten Spann und das auswärts, in die Fläche gedrehte Knie zieht, um in den Fingerspitzen des flachen Handrückens auszulaufen, schlängelt leicht gewellt das holde Spiel der Kurven. Diese Angaben mögen genügen, das *adagio* als eine Folge von statischen Endstellungen, *Fermaten*, zu kennzeichnen, die durch die Linienführung der *développés* verbunden in stetiger Metamorphose ineinander fließen. Der Aufbau dieser Gebilde spielt sich in zahllosen Varianten von Linie und Volumen, Bogen und Sehne ab. Die Syntax des *adagio* wird aber durch ein besonders anregendes Element kultivierter Tanzkunst um ein Beträchtliches bereichert.

Das ist das Rotieren. Was in einer dionysischen Finale durch wirbelnden Kreislauf zu erzielen ist, liegt ja auf der Hand. Im Tanzduett tritt es in der Form von einmaligen, doppelten, ja dreifachen bis fünffachen „tours" auf, das ist durch einen

einzigen Impuls verursachter Drehungen auf der Spitze, die in einer dekorativen Stellung enden, pathetisch, wie ein Ausrufungszeichen. Die Arme der Tänzerin — immer von ihrem lebenden Pfeiler, dem Tänzer, im Mittelpunkt unterstützt — bringen den Körper in Schwung, unterdessen Standbein, dessen Knie, Spann und Zehe, unerschütterlich gestreckt, als ein drehbares Gestell das Rotieren mitmachen. Es kann geschehen, daß der Tänzer selbst sich stampfend um seine Achse dreht und die in der Schwebe einer Arabeske unbeweglich vibrierende Ballerina einige weite Kreise beschreiben läßt. Oder reicht sie ihm in einer schönen Attitüde die Hand; indem er um sie herumschreitet (Promenade-tour), dreht sie sich um ihre Achse. Hier auch sind die Spielarten vielfach, ästhetisch außerordentlich ergiebig, von packender Spannung. Es lag mir vorerst nur daran, einiges aus diesem morphologischen Reichtum kenntlich zu machen, ohne auf die plastischen Möglichkeiten der Gruppenbildungen einzugehen. Diese kurse Erörterung mag wohl dem Leser das Prinzip einer Form tänzerischen Schaffens näher gebracht haben, daß dem Geschwindigkeitsschwindel unserer Zeit eine Aesthetik der Langsamkeit entgegenstellt, den beseelten Edelmut des *Andante.*

Der neue Tanz und die Opernbühne

Von Prof. Dr. Egon Wellesz, Wien

Daß wir in einer für die Entwicklung der Künste keineswegs günstigen Zeit leben, ist eine Tatsache, über die sich wohl niemand im unklaren ist, obwohl die Zunahme der für Kunst interessierten Kreise, die Zunahme von Institutionen zur Förderung der Kunstbestrebungen, leicht über das Bestehen dieses krisenhaften Zustandes hinwegzutäuschen vermöchte.

Aber jede Epoche wie diese, in der sich eine Umschichtung der Gesellschaft vollzieht, in der das Dasein allzustark von wechselnden äußeren Ereignissen beeindruckt wird, muß durch ihre mangelnde Eigenschaft, dem Leben feste äußere und innere Formung gewähren zu können, kunstfremd — um nicht zu sagen kunstfeindlich — sein, wenn auch gerade in solchen Zeiten von einer sich gegen den Strom stemmenden Minderheit die stärksten Anstrengungen gemacht zu werden pflegen, um gegen die drohende Verflachung des Lebens anzukämpfen. Aber auch diese Minderheit wird in ihren Bestrebungen isolierter sein als in günstigeren Zeiten und sich nur mit Mühe verständlich machen können. Es fällt ihr nicht die Aufgabe zu, von dem Gefühl der Epoche getragen, das Geistige der Zeit zusammenzufassen, sondern Vorkämpfer und Künder eines in der Zukunft zu erhoffenden Ideals zu sein. Und selbst zwischen denen, die von gleichen Absichten erfüllt, auf benachbarten Wegen Gleichem zustreben, wird sich kaum die nötige Verbindung zu gemeinsamer Aktion herstellen lassen.

Solches erleben wir heute bei den Bestrebungen, eine neue Tanzkunst zu schaffen und ihr den Boden für die nötige Auswirkung ins Breite und Allgemeine zu bereiten. War es schon ein kühnes, fast allzukühnes Unternehmen von den Grundlagen der durch mehrere Jahrhunderte festgelegten europäischen Tanztradition abzuweichen,

und scheinbar wenigstens den Schwerpunkt vom *Formalen* gegen das *Inhaltliche* zu verschieben, so wurde dieser Schritt für die Entwicklung des Tanzes doppelt bedeutungsvoll, weil sich nunmehr die neue Entwicklung nicht in einer einzigen Linie vollzog, sondern in einem Nebeneinander mehrerer gleichgerichteter, aber dennoch voneinander unterschiedlicher Strebungen.

Und noch ein weiterer neuer, merkwürdiger Umstand war zu verzeichnen. Während der bisherige Kunsttanz eine allgemein europäische Angelegenheit war, zu der die einzelnen Völker mit ihren Nationaltänzen Ergänzungen beitrugen, die aber nicht ihr Eigenleben behielten, sondern sich dem Ganzen einordneten, war der neue Tanz in Deutschland geschaffen worden, verdankte sein Entstehen der individuellen Phantasie weniger, genial gestaltender Naturen, und blieb bisher in dieser Isoliertheit bestehen, während die romanischen Länder, das russische Ballett, aber auch die Mehrzahl der deutschen Opernbühnen am Traditionellen europäischen Kunsttanz festhielten. Man darf die Neuheit dieser Tatsache nicht übersehen. Das französische Ballett, das russische Ballett, die italienische Tanzkunst, sie waren im Grunde nicht wesensverschieden, sondern leichte Varianten der gleichen Tanzkultur, überall mit der gleichen Selbstverständlichkeit wirkend. Hier aber haben wir eine Tanzkunst, deren Gebärdensprache zwar allgemein verständlich ist, deren Ausdrucksformen aber deshalb so neuartig wirken, weil der Tanz, von der Bewegung der Füße übergreifend, den ganzen Körper des Tänzers in die Bewegung mit einbezieht.

Diese Bewegung des Körpers ist aber keine pantomimische wie im herkömmlichen Ballett, sondern eine rein tänzerische. Sie setzt beim Zuschauer das Verstehen einer neuen, noch nicht zur Konvention gewordenen Gebärdensprache voraus, deren einzelne Zeichen, wie deren Gesamtsymbolik mehr der Individualität Einzelner ihre Entstehung verdanken, als daß sie, wie die pantomimischen Bewegungen des alten Balletts, Convenü einer festumrissenen, festbegrenzten Gesellschaft wären. So sehr nun dieser Uebergang vom *pantomimisch*-Tänzerischen zum *rein* Tänzerischen das Werk Einzelner ist, darf doch nicht übersehen werden, wie sehr diese Entwicklung innerhalb der Tanzkunst dem Streben nach Erneuerung des tänzerischen Ausdrucks entsprach, wie sehr diese Reform eine Forderung der Zeit war.

Kaum jemals war in früheren Zeiten das Zeremoniell der Bewegung und der Gestik so sehr vernachlässigt gewesen, wie in der jüngstvergangenen, und da wiederum besonders in Deutschland. Die Kleidung gestattete nicht die Entfaltung einer natürlichen, harmonischen Ausdrucksbewegung des ganzen Körpers im gewöhnlichen Leben, der Gesellschaftstanz bot dem Körper keine Möglichkeit zur Entwicklung rein tänzerischer, überindividueller Grazie, und der Kunsttanz, fast nur auf das Opernballett beschränkt, zehrte von den mumifizierten Resten einer großen Tradition. Es ist nicht zu verwundern, wenn gerade *jetzt* und in *Deutschland* der Umschwung sich so vehement und leidenschaftlich vollzog; wenn er in seinen Forderungen und Zielen weit über das hinausging, was in anderen Ländern angestrebt und erreicht wurde. Denn es konnte hier in Wahrheit und in Wirklichkeit an keine unmittelbare Tradition angeknüpft werden, man konnte nur über ein großes Vakuum hinweg einem Ideal zustreben, das in einer zukünftigen, neu-

gefügten Gesellschaft Aussicht auf Verwirklichung bot, so wie einst dieses Ideal in einer verflossenen Epoche von einer damals festgefügten Gesellschaft verwirklicht worden war. Dieser idealistische Zug ist ein wesentliches Merkmal der neuen Tanzkunst; er erklärt die Stoßkraft der Bewegung, die Begeisterung, die sie dort erweckt, wo junge, rein der Kunst lebende Menschen am Werk sind, er erklärt aber auch die Schwierigkeiten, die ihr überall dort entgegentreten, wo wirtschaftlich bedingte Organisationen bestehen, wie es vor allem die städtischen Theater in Deutschland sind.

Es ist eine Binsenwahrheit auszusprechen, daß die Theater der kleineren Städte zu den Hauptstützen der deutschen Kultur gehören, und dennoch darf dies bei einer derartigen Betrachtung nicht ungesagt bleiben. Gerade wenn man der Krisis der europäischen Kultur bewußt ist, wenn man weiß, wie sehr alle Mittel zur Erleichterung einer allgemeinen Bildung dazu angetan sind, einer oberflächlichen, ruhelosen Einstellung zur Kunst Vorschub zu leisten, wird man die Bedeutung dieser einzigartigen Institution zu würdigen wissen. Diese Theater, die zugleich Schauspiel wie Oper zu pflegen haben, hatten von der Mitte des vergangenen Jahrhunderts an ihr musikalisches Ensemble den Forderungen des „Kunstwerkes der Zukunft" anzupassen gehabt. Sie mußten allmählich das Orchester vergrößern, das Sängerpersonal dermaßen vermehren, daß es dem aus italienischen und deutschen Opern zusammengesetzten Repertoire genügen konnte, den Chor verstärken und die technischen Anlagen vervollkommnen. Dem Ballett aber wurde in dieser Zeit keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt; man bedurfte seiner wegen der Tanzeinlagen in den meisten älteren Opern, für einige wenige heitere Tanzkompositionen, die dann von eigenen Ballettkapellmeistern — oft nur aus dem Klavierauszug oder einer Dirigierstimme — dirigiert wurden, und dieser Zustand dauerte bis in die jüngste Gegenwart fort, ja, er verschlimmerte sich eher, als daß er sich verbessert hätte. Denn der anfangs lebendige Wagnerstil erstarrte, vor allem auf der Bühne, immer mehr zur Manier, das Interesse bei der Einstudierung und Aufführung eines neuen Werkes verschob sich mehr und mehr von der Bühne ins Orchester; die Dekorationen wurden nach bestehenden Vorlagen angefertigt, die Bewegung und Gestik der Sänger und des Chores stand im Zeichen eines peinlich charakterisierenden Pseudo-Naturalismus.

*

So war der Zustand der Opernbühne, als die ersten Versuche einer neuen Bewegungskunst einsetzten. Ein größerer Gegensatz zwischen zu erstrebendem Ideal und bestehender Realität ließ sich nicht denken. So mußte sich auch folgerichtig die neue Bewegungskunst in Gegensatz zum offiziellen Bühnentanz stellen, und tat dies nicht nur äußerlich in der Ablehnung des bestehenden, manierierten Zustandes, sondern auch innerlich, in der Entwicklung von Bewegungen, die fernab jeder dramatischen Wirksamkeit waren. In dieser äußersten Abkehr von der bestehenden dramatischen Tanzkunst zum „absoluten" Tanz bestand das kühne, fast tragisch zu nennende Beginnen der Träger der neuen Kunst. Nur dadurch, daß in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts Gebärde, Geste und Tanz zu einem leeren Formalismus erstarrt waren, ergab sich jetzt die Notwendigkeit

einer gänzlichen Erneuerung, die nicht auf dem festen Boden einer allmählichen, allgemeinen Entwicklung fußen konnte, sondern an mehreren Stellen, ungefähr gleichzeitig in Angriff genommen wurde.

Es kam noch ein zweiter Umstand hinzu, der die neue Bewegungskunst in eine weitere Isoliertheit brachte: der Mangel an Musikstücken, die sich für eine tänzerische Interpretation im Sinne der neuen Bewegungskunst eigneten und, dadurch hervorgerufen, der Uebergang zum musiklosen Tanz. In der Aufnahme des musiklosen Tanzes muß der Musiker die weitgehendste Divergenz zwischen dem bisher Gewohnten und dem zu erstrebenden Neuen erblicken. Die abendländische Kunst bietet kaum ein Vorbild für die Entwicklung tänzerischer Bewegung aus inneren, dem Zuschauer nicht hörbar gemachten rhythmischen Impulsen, und das Vorbild antiker oder orientalischer kultischer Tänze dürfte nur dann herangezogen werden, wenn die Ausführenden diese kultischen Vorbilder nicht als individuelle Kunstübung nachahmten, sondern die Bewegungen und Rhythmen in ihrer vollen Symbolbedeutung erfassen könnten, und wüßten, welchen Zwecken die einzelnen Bewegungen und Rhythmen dienten; eine Kenntnis, die wohl nicht so leicht zu erlangen sein wird.

Dient der musiklose Tanz nur als Uebung, wird er *gelegentlich* verwendet, um eine Gruppenstudie zu zeigen, so hat er seine zweckgesetzte Berechtigung. Aber es sei einmal ausgesprochen, daß eine längere Folge von musiklosen Tänzen auf das willigste Publikum enervierend wirkt, und daß auch für die Ausführenden die Nervenspannung bei Ausführung eines musikalischen Tanzes eine ungleich größere ist, als bei der eines von Musik begleiteten.

Erfreulicherweise für die Annäherung der neuen Bewegungskunst an die praktischen Forderungen ist gegenwärtig ein Zurücktreten des musiklosen Tanzes gegenüber dem musikbegleiteten zu bemerken; aus inneren Gründen und durch das Entstehen einer für die tänzerische Interpretation geschaffenen Musik hervorgerufen. Und damit ist ein bedeutsamer Schritt dazu getan, aus der Periode der ersten Versuche in die einer Stabilisierung und des Ausbaues des Erreichten zu kommen. Denn auch bei der neuen Tanzkunst wird nicht alles, was jetzt an Bewegungen geübt wird, in die dereinst erfolgende Kanonisierung aufgenommen werden, sondern nur der geringste Teil, der der Abnützung widersteht. Man konnte ja in den letzten Jahren allenthalben beobachten, wie einerseits das von den wenigen schöpferischen Persönlichkeiten Gestaltete immer wieder, nur mit leichten Veränderungen nachgebildet wurde, wie aber andererseits doch bei zahlreichen Einzeltänzern das Bestreben herrschte, nach einem eigenen System vorzugehen.

In diesem Sinne wurde eingangs die gegenwärtige Epoche als eine für die Kunst keineswegs günstige bezeichnet; sie ist in Dingen des Geschmackes und der Wertung unsicher und absorbiert dadurch zu viel „Richtungen" und „Strömungen"; es gehen durch diese Unsicherheit, der andererseits ein Hang zum Ueberindividualisieren entspricht, wertvolle Kräfte durch Zersplitterung zugrunde.

Mochte aber im neuen Tanz manches zu absichtlich, zu krampfhaft, zu dogmatisch wirken, *Eines* war geschehen: das Publikum, das einmal diese neue, aus unverbrauchten

Erlebnissen gestaltete Art des Tanzes gesehen hatte, konnte nicht mehr an der unlebendigen Art des alten Balletts Gefallen finden. Diese Erscheinung kann man gegenwärtig allgemein beobachten, sie zwingt das Theater zur Stellungnahme und aus ihr allein können entscheidende Impulse für die Reform der Opernbühne wie auch für den Bestand und die Weiterentwicklung der neuen Tanzkunst gewonnen werden. An einigen Bühnen zeigte sich schon seit längerer Zeit das Bestreben, dem neuen Tanze Rechnung zu tragen und voranzugehen; an anderen wieder scheiterten diese Absichten an dem Konflikt, der sich zwischen den Erfordernissen an tänzerischen Darbietungen in den Repertoireopern und der prinzipiellen Einstellung der jungen Tänzer selbst, gegen die Ausführung derartiger Aufgaben gerichtet, die sie zur Unnatur zwangen, meistens aber an dem immer mehr fühlbaren Mangel an männlichen Tänzern, unter dem jede Bildung eines reformierten Tanzensembles zu leiden hat.

*

So ist die gegenwärtige Situation. Sie mußte ungeschminkt und ohne falschen Optimismus dargestellt werden. Sie ist für die Zukunft des neuen Tanzes kritisch, aber nicht hoffnungslos, wenn man aus den gegebenen Tatsachen die nötigen Konsequenzen zieht; wenn einerseits die Tänzer ihre intransigente Haltung gegenüber der Bühne aufgeben, die Theaterleitungen andererseits die Notwendigkeit eines nach zeitgemäßen Prinzipien herangebildeten Ballettensembles anerkennen.

Von seiten der Tänzer ist nun bei den Beratungen im Rahmen des ersten Tänzerkongresses in Magdeburg ein entscheidender Schritt zur Ueberbrückung der kritischen Situation erfolgt: es ist dies der Zusammenschluß der am neuen Tanz Interessierten mit den im Ballettverband vereinigten Tänzern zu einer „Tänzervereinigung". Nun muß auch dafür gesorgt werden, daß die Theaterleitungen dem tänzerischen Kunstwerk erhöhte Pflege zuwenden, daß die Opernregisseure nicht bei der Belebung der Chöre haltmachen, sondern in Zusammenarbeit mit den Ballettmeistern eine tänzerische Beseelung der Bühne zur Tat werden lassen. Denn es wird sich allzubald erweisen, daß die wenigen Effekte der „Bewegungsregie", die sich mit einem tänzerisch nicht geschulten Chorensemble erzielen lassen, rascher als man ahnt, abgebrannt sein werden, und daß auf die Dauer nur die technische Perfektion der Bewegung, die allein von Tänzern erreicht werden kann, Aussicht auf Wirkung hat. Hier kann man an Probleme der Opernregie anknüpfen, die einst Gluck und Noverre gemeinsam zu lösen versuchten, und begibt sich mit neuen Mitteln auf den gesicherten Boden einer großen Tradition. Denn ebenso wie der neue Tänzer auf die Dauer hin nicht der Opernbühne wird entraten können, ebenso nicht die Opernbühne des neuen Tänzers. Je mehr die Opernbühne das romantische Idol verläßt, durch das sie nun fast ein Jahrhundert lang ihrem eigensten Wesen entfremdet gewesen war, desto notwendiger wird die wahrhafte, tänzerische Belebung der Bühne werden, soll nicht sie selbst, und mit ihr das Kunstwerk der Oper, unzeitgemäß in des Wortes schwerwiegendster Bedeutung werden. Für den schaffenden Musiker aber, der an dieser Umwandlung der Bühne tätigen Anteil hat, gibt es nur einen Weg: aus innerstem Erleben dieses verlebendigte Bühnengeschehen in Tönen in Erscheinung zu bringen, ohne Rücksicht darauf, daß heute nur da und dort die

Bedingungen zur Erfüllung der gestellten Aufgaben vorhanden sind. Er muß den festen Glauben daran haben, daß die Opernbühne das zu verwirklichen imstande sein wird, was aus einem innerlichen Erfühlen der lebendigen Kräfte der Gegenwart geschaffen ist.

Ballettmusik und neuer Tanz

Von Rudolf von Laban, Berlin

Der neue Tanz, so wesenhaft eigen er ist und aus diesem Eigenen wächst und schöpft, er wurde doch aus der Tradition. Diese Tradition aus früherer Tanzkunst finden wir vor allem in alten Ballettmusiken. Wie können wir diese Musikwerke im heutigen Tanz erneuern, zu neuem Leben erwecken? — Diese Frage beantworten, heißt auch Stellung nehmen zur Beziehung zwischen Tanzkunstwerk und Musikbegleitung.

Diese Beziehung könnte zwar auf den ersten Blick als bloß äußerlich erscheinen. Man könnte annehmen, daß eine tänzerische Bewegungsfolge, die ja nach unseren heutigen Anschauungen selbständige Kunst ist, sowohl mit wie ohne Musik vorgetragen werden könnte, ebenso wie man das Kostüm oder die Beleuchtung einfacher oder komplizierter gestalten kann, ohne dem Kunstwerk ein Wesentliches wegzunehmen oder hinzuzufügen. Das ist allerdings bei allen jenen Werken der Fall, die selbständig erfunden wurden und zu denen die Musik erst nachträglich hinzukomponiert wurde. — Ein lehrreiches Beispiel dieser Art ist der Don Juan des Wiener Tanzmeisters *Casparo Angiolini*. Das Tanzstück wurde 1761 komponiert und hat im Verlauf seiner Aufführungen die verschiedenartigste Begleitmusik gehabt. Eine dieser Musiken, die zu den Tänzen komponiert wurde, ist die von *Gluck* geschaffene. Interessant ist, daß man das Stück jahrelang aufführte, ohne den Namen des Musikkomponisten zu nennen. Das Textbuch brachte eine einfache Beschreibung der Geschehnisse. Die damalige Tänzerwelt war aber so geschickt in der Aufnahme und Wiedergabe von Bewegungsfolgen, daß der Tanz auch in den Details seiner Formen immer und überall der gleiche blieb. Ein ähnlicher Fall von einem Ballett, dessen Musik nach dem Tanz mehrfach komponiert wurde, ist die Tanzfolge „Les petits riens“ von *Noverre*, die er sich gelegentlich eines Wiener Auftretens auch von *Mozart* komponieren ließ.

Das sehr ausführliche Textbuch über den Don Juan könnte noch heute tänzerisch-pantomimisch aufgeführt werden. Der Inhalt ist im Grunde derselbe wie jener der gleichnamigen Oper Mozarts. Es ist erwähnenswert, daß der Ballettmeister *Vogt*, der dieses Ballett u. a. öfter in Frankfurt im Rahmen der Schauspieltruppe des *Johannes Böhm* aufführte, mit Mozart und besonders mit dessen Vater sehr befreundet war. Wir Heutigen stehen zu dieser Komposition in einem ganz eigentümlichen Verhältnis. Wir besitzen das Szenarium und außerdem die genaue rhythmische und musikalische Grundlage von Gluck. Aus dieser Musik ist aber zu ersehen, daß es sich bei diesem Stück nur zum ganz kleinen Teil um pantomimische Darstellungen handelte, und daß den größten Raum Seelenstimmungen, charakterisierende



Phot. Becker & Maaß, Berlin

Rudolf von Laban
im Don Juan von Gluck



Phot. Fayer, Wien

Labroca: Rhythmische Märsche
(Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg. Leitung Valeria Kratina)



Adagio-Gruppe
L. Chollar und A. Wilzak (Marientheater St. Petersburg)



Arabeske
Vera Trefilova

Tänze einnahmen, und zwar Gruppen- und Einzeltänze. Da keine Choreographie hinterblieben ist, ist eine richtige Rekonstruktion des Werkes nicht möglich. Wir sind daher, wenn wir die wundervollen Rhythmen Glucks hören und aus dieser Musik heraus zur Wiedergabe des Werkes gedrängt werden, darauf angewiesen, diese musikalischen Tanzformen mit neuem Geist zu füllen. Einen Anhaltspunkt und eine Anregung kann uns das alte Szenarium wohl bieten, aber im wesentlichen sind wir in diesem Falle auf Musikinterpretation angewiesen.

Es fragt sich nun, ob der *moderne* Tänzer, der im wesentlichen der Musikinterpretation abhold ist, dieses Unternehmen wagen darf. Es ist dabei wohl einiges über die tänzerische Interpretation der Musik im allgemeinen zu sagen. Vor allem dieses: gegen die Interpretation von Musikwerken, die für den Tanz geschaffen aus Tanzformen entsprungen sind, ist natürlich künstlerisch nichts einzuwenden. Ganz anders verhält es sich, wenn man rein musikalische Werke zu tanzen versucht, die in ihrem Eigenwert durch hinzugefügte Bewegungen nicht mehr erhöht oder verdeutlicht werden können. Fast jeder der neueren Musiker hat solche Werke der absoluten und reinen Tonkunst geschaffen, und jeder kunstempfindende Mensch wird es nur schwer vertragen, wenn man diese Stücke vertanzt. Glucks Musik ist ausschließlich für den Tanz geschaffen, und es handelt sich für uns Heutige nur darum, diese Rhythmen, die teilweise auf choreographischer Tradition aufgebaut sind, körperlich-räumlich so wiederzuerzeugen, daß unsere Zeitgenossen den Gesamtrhythmus des Werkes zu verspüren vermögen. — Das Gleiche ist bei *Händels* Ballett „Terpsichore" der Fall. Hier ist das Szenarium durch zwischen die Musik gestellte Rezitative gegeben, die Apoll als eine Art Conferencier bringt. Aber die einzelnen Stücke selbst sind bekannte Tanzformen, nationale und höfische Tänze der damaligen Zeit, die allerdings von griechischen Göttern getanzt wurden.

Die Aufgabe, diese und wesensverwandte Werke heute neu zu beleben, die alten Tanzformen unserer neuen Körpersprache entsprechend umzugestalten und in abgeschlossene Kunstwerke zu bannen, ist — wie man einsehen wird — äußerst verlockend, ein Versuch, eine Möglichkeit, die neben anderen Versuchen und Möglichkeiten unserer heute noch so jungen Tanzkunst besteht.

Choreographische Harmonielehre

Von Kurt Jooß, Essen

Ein Knäuel von Mißverständnissen liegt in diesem Begriff „Tanzerziehung". Zu vieles wurde von Nur-Intellektuellen darüber gesagt. Das letzte Jahrzehnt hat dem Tanz eine unerhörte Revolution und Neubelebung gebracht. Daß dabei neben kostbarstem Weizen ebensoviel Unkraut in üppige Blüte schoß, ist nicht verwunderlich. Hier aufs klarste zu scheiden und *das Wesen des Tanzes aller gymnastischen, weltanschaulichen oder sonstigen Vermummung* zu *entkleiden*, ist *primäre Forderung für heutige Tanzerziehung*, gleichermaßen, ob sie als Kunstunterricht im Rahmen der Allgemeinerziehung oder als Fachschulung für Berufskünstler erscheint.

Mit wachsender Reinigung des Tänzerischen von tanzfremden Anhängseln wird der Streit der Schulen, der Kampf der *Systeme* schwinden. Das Wesen des Systems ist kunstfremd — in jedem Fall. Im Reiche der Bewegung ist „System" das Wahrzeichen der *Gymnastik*. Der *Tanz kennt kein System*, sondern lebt in jeder Sekunde neu in dem ungreifbaren, nie festzulegenden geistigen Wesen der Kunst. Trotzdem hat der Tanz naturgemäß stets seine — aus seinen geistigen Gesetzen geborenen — eindeutigen Formen gehabt und wird sie immer haben. Das war in Europa bis zur Jahrhundertwende die Formwelt des klassischen Balletts und der damit eng verbundenen geselligen und gesellschaftlichen Tänze. — Diese überkommenen Formen allein vermögen allerdings den Geist unserer Zeit nicht mehr zu fassen und brauchen eine bedeutende Ergänzung. Aber es wäre Wahnwitz, sie gänzlich verneinen zu wollen. Solche Bilderstürmerei durfte sich nur die Zeit der ersten heißen Gärung gestatten. — Jetzt heißt es, neben der überkommenen klassischen Formwelt, gleichsam um sie herum, die Formen unserer Gegenwart und Zukunft zu schaffen und auszubauen. Ein Name strahlt auf diesem Weg und wird ihn bis in ferne Zukunft beleuchten: *Rudolf von Laban*. Seine Bedeutung liegt weit jenseits allen kleinlichen Streites um seine Person oder um seine, nur ganz wenigen zugänglichen, künstlerischen Werke. Labans geschichtliche Tat ist die Auffindung einer neuen Formenwelt des abendländischen Tanzes; er ist der Begründer der modernen, noch ungeheuere Weiten in sich bergenden *Choreographischen Harmonielehre*, die das Gerüst der tänzerischen Formenwelt der Zukunft bilden wird.

Daß *Tanzerziehung* — über das Gebiet ihrer formalen Eigengesetzlichkeit hinaus — in erster Linie *allgemeine Kunsterziehung* ist, muß ebenso selbstverständlich sein, wie bei der Frage der Musikerziehung oder bei den anderen theatralischen und bildenden Künsten. Hier kann es sich nur darum handeln, die unserem modernen Empfinden entsprechende *Form* zu finden. Das Wesen der Kunst bleibt ewig unverändert; was wechselt, ist der *Geist der Zeit*, der *Spiegel*, in dem es uns sichtbar wird. — Im Rahmen der Volkserziehung kommt dem Tanz dieselbe Bedeutung zu, wie jeder anderen Kunstgattung. Alle Kunst ist ihrer Natur nach weder gut noch böse. Das ungeheuere erzieherische Moment der Kunstübung liegt aber in ihrer hohen Ethik: Hingabe an das Kunstwerk, ohne Zweck, ohne nennbaren Grund, nur aus einer *großen, unerklärlichen Liebe* zu dem *Unsagbaren, Ueberpersönlichen*, das als *geistige Wesenheit über Gemeinschaftskreisen, Völkern, über aller Menschheit schwebt.*

* * *

Vielleicht ist es erwünscht, hier noch einiges über die Materie der „Choreographischen Harmonielehre" zu sagen, die in weiten Kreisen heute völlig unbekannt ist.

„Räumliche Rechenexempel" nannte man schon oft und mit Recht die „Kunst"-Produkte sehr vieler Anhänger des modernen Tanzes. Worauf gehen alle glücklichen oder mißglückten Bestrebungen dieser Art hinaus? *Kunstäußerung* will man in der *Form des Tanzes*. In diesem Satz liegen immanent alle Probleme der Frage gelöst. Zwei Begriffe: „Kunst" und „die Form des Tanzes" sind der Kern der Sache. Wir hatten das Ballett und waren nicht mehr zufrieden, denn wir sahen nur leere

Formen, Bewegungsartistik ohne seelischen Gehalt. — Die geistige Umwälzung des Expressionismus brachte dafür den *Ausdruckstanz.* Jetzt schien es gefunden: „Tanz ist Ausdruck". — Die neue Devise wurde mit Begeisterung aufgenommen. Beglückt sahen wir lebendige Seelen tanzend sich vor uns enthüllen — und wären beinahe zufrieden gewesen. Aber ein — zuerst undefinierbares — Etwas fehlte. Wären diese — oft peinlichen — Seelen- oder Temperamentsenthüllungen „*Kunst*" zu nennen? — Selbstverständlich muß ein echtes Tanzkunstwerk, *wie jedes wirkliche Kunstwerk, Ausdruck,* d. h. *Spiegel starker seelisch-geistiger Spannungen* sein. Nur wo wir Blut von unserem Blut pulsieren fühlen, sind wir hingerissen. Musik, Theater, Film, bildende Kunst, Tanz — überall dasselbe. *Aber*: dieses Seelische ist immer nur der *Nährboden, der Grundakkord,* auf dem der Bau des Kunstwerks erblüht —, erblüht aus den unnennbaren geistigen Gesetzen des Schönen, deren eigentliches Wesen wir — wie bei der Elektrizität — nur durch ihre Auswirkungen kennen. Die Erscheinungsformen der Kunst bekommen im Rahmen des gemeinsamen Gesetzes der harmonischen Ausgewogenheit ihre spezifische Eigengesetzlichkeit durch die verschiedene Natur des Kunstmittels. Ist das Mittel der Musik die hörbare Welt der Töne, so ist das des Tanzes die sichtbare Welt der Bewegungen des Menschenkörpers. Es ist uns völlig selbstverständlich, in Tonleitern und ganz bestimmten Tonharmonien zu musizieren, wir wissen durch Gewöhnung von Kindesbeinen an, ob eine Tonfolge rein oder unrein ist, ob einer „richtig" oder „falsch" singt. — Das alte Ballett hatte — bestimmt durch die räumliche Erscheinungsform des Tanzes — in ähnlicher Weise räumlich harmonische Gesetzmäßigkeiten; die drei Dimensionen des Raumes — Hoch-Tief, Rechts-Links, Rück-Vor — bestimmten in strenger Einheit das Gesicht des Tanzes und aller Ausdruck war diesen Kunstgesetzen untertan. Vereinzelte Blüten dieser herrlichen Kunst kennen wir noch heute bei einigen auserlesenen Ballett-Tänzern. Weniger die Kunst des Balletts als die Künstler sind vergangen. — Dann kam die moderne, völlig freie Ausdrucksbewegung. Kann eine beliebige, wenn auch starke Bewegung, Bestandteil eines Bewegungskunstwerks sein? Entsteht aus Schreien in undefinierbaren Tonhöhen Musik? Die schöpferischen Seitensprünge des Expressionismus liegen hinter uns; hinter uns die zuckenden Schreie der ersten Jazz-Musik, die konvulsivischen Urlaute expressionistischer Dichtung, hinter uns der freie, in seiner Art „barbarische" Ausdruckstanz.

Wir leben im Zeitpunkt der neuerstehenden *künstlerischen Form.* Das heißt für den Tanz, daß aus dem Chaos der willkürlichen und *zufälligen* Bewegungen in sparsamer Oekonomie und kunstgemäßer Beschränkung nur die *wesentlich-wichtigen* in möglichster Reinheit kultiviert werden.

Das Spezifische des Tanzes ist seine *räumlich-bewegte Erscheinungsform.* Alle anderen Faktoren sind gemeinsam mit den anderen verwandten Künsten (Dynamik, zeitlicher Rhythmus mit der Musik; Pantomimik mit der Schauspielerei usw.). *Daher sind die Eigengesetze des Tanzes räumlicher Natur.* Die einfache Einstellung des Balletts auf die drei reinen Dimensionen entspricht unserem komplizierteren Raumgefühl nicht mehr und mußte natürlicherweise eine gewaltige Erweiterung erfahren. Der Tänzer von heute durchbricht die starren Dimensionen und um-

spielt sie in einem reichen Wechsel vielfältiger Varianten, die ihrerseits wieder unter sich bestimmt harmonisch gebunden sind. Es entsteht wieder *jenes schöpferische Kompromiß zwischen freiem persönlichem Ausdruck und formaler Gebundenheit an überpersönliche geistige Gesetzmäßigkeiten: jenes Kompromiß im edelsten Sinn, das man gleichsam als Achse der Kunstwelt überhaupt bezeichnen kann.*

Die choreographische Harmonielehre ist die praktische und theoretische Zusammenfassung der räumlich-bewegungsmäßigen Gesetzmäßigkeiten des modernen Menschenkörpers. *Choreographie* ist eine *Hilfswissenschaft des Tanzes*, wie die musikalische Harmonielehre eine Hilfswissenschaft der Musik ist. Als solche ist sie klarer Geist und kristallene Atmosphäre, in der reinste Kunst blühen kann. Als *Selbstzweck jedoch betrieben* wird sie „Philosophie mit den Beinen" und absurde Tüftelei.

Händels Ballettmusiken

Von Herman Roth, Stuttgart

Vorbemerkung: Die Schriftleitung ersuchte mich vor einigen Wochen um die Abfassung eines in mein Arbeitsgebiet gehörenden Aufsatzes zur Ballettfrage. Leider gelang mir nicht, in dieser Zeit des von Rolland (Händel p. 111) zitierten Artikels von Emile Dacier: Une danseuse française à Londres etc. (Bulletin français de la S.I.M., mai et juillet 1907) habhaft zu werden. Daher die Unvollständigkeit der Angaben über die Sallé; die jedoch, wie ich hoffe, keinen für die Erkenntnis der Händelschen Ballettkomposition wesentlichen Punkt berührt.

Händels Ballettmusiken sind Gelegenheitskompositionen. In einem Sinne, der für sein Schaffen überhaupt gilt: scheinbar improvisatorisch, jedenfalls aber ohne Programm die materielle Gegebenheit sich zunutze zu machen, aus ihr das Erreichbare herauszuholen.

Die Gelegenheit, um die es sich handelt, fällt in die Zeit des Kampfs gegen die italienische Konkurrenzoper; sie wurde mittelbar herbeigeführt dadurch, daß Händel im Lauf dieses Kampfes sich gezwungen sah, aus dem Theater am Heumarkt (Haymarket) auszuziehn und zunächst in das zu Lincolns-Inn-Fields, bald hernach in das neuerbaute Coventgarden überzusiedeln.

Die Details seien knapp skizziert.

Nicht künstlerische, sondern innerpolitische Motive spielten bei der Gründung der Konkurrenzoper die Hauptrolle. Der englische Hochadel war, wie man zugeben muß: nicht zu Unrecht, dem Haus Hannover abhold. Wurde Händel zu Fall gebracht, der Hofkomponist und Deutscher war wie der König, so traf man diesen selber. Der mit seinem Vater verfeindete Thronfolger war die Seele der Bewegung. Es glückte, als musikalischen Leiter des neuen Unternehmens, dessen erste Spielzeit zu Lincolns-Inn-Fields im Spätherbst 1733 begann, keinen Geringeren als den damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Porpora zu gewinnen; dazu mehrere Stars der Händelschen Oper: die Cuzzoni, Senesino — der sich kurz vorher, sehr wahrscheinlich schon im Hinblick auf ein günstigeres Engagement bei der Gegen-

partei, mit Händel überworfen hatte — und den Baß Montagnana, den man — für Händel der böseste Verlust — zum Kontraktbruch verleitete; endlich, nicht zuletzt, den berühmten Sopran Farinelli, der in London bis dahin noch nicht gehört worden war. Die Situation sah sich demnach für Händel von vornherein mißlich an. Trotzdem behielt er zu Anfang so offenkundig die Oberhand, daß man der Konkurrenz ein baldiges Ende wahrsagte. Allein deren gesellschaftlicher Rückhalt erwies doch sich als zu stark. Heidegger, seit fast anderthalb Jahrzehnten in verschiedenem Verhältnis Händels Mitarbeiter, hielt es darum, geschäftstüchtig wie er war, für geraten, sich von ihm zurückzuziehn und mit der Gegenpartei anzuknüpfen. Die Folge war, daß die „Adelsoper" zu Beginn ihrer zweiten Spielzeit (1734/35) nach Haymarket zu Heidegger überging, Händel umgekehrt nach Lincolns-Inn-Fields zu John Rich: die Konkurrenten vertauschten einfach den Schauplatz ihrer Wirksamkeit. In Lincolns-Inn-Fields blieb Händel nur etwas über einen Monat, bis die Einrichtung von Coventgarden fertig war. Zu dessen Eröffnung (am 9. November 1734) führte er seinen bereits in der vorhergehenden Spielzeit erneuerten „Pastor fido" auf, und zwar mit einem neuen, *vorwiegend auf Tanz gestellten Prolog und Tanzeinlagen.*

Bei Rich, der in seinen beiden Theatern die Oper nur neben Schauspiel und Ballett beherbergte, trat eine französische Tänzertruppe auf, an ihrer Spitze Mademoiselle *Sallé*, eine der ersten französischen Ballerinen der Zeit. Sie wird unmittelbar neben der *Camargo* genannt [1]. Der entscheidende Gewährsmann über ihre Leistung ist Noverre. Er zog sie der Camargo, die er als temperamentvoll geistreiche Technikerin charakterisiert [2], offenbar noch vor; was bei seiner nicht mehr rein barocken, sondern bereits aufklärerischen Auffassung des Tanzes nicht wundernehmen kann [3]. Von zwei Notizen über sie betont die spätere, zeitlich distanzierte — dies sei besonders angemerkt — noch entschiedener ihr Verdienst. Er schreibt: „... man hat den ungekünstelten Ausdruck Mademoiselle Sallés nicht vergessen; ihre Anmut ist noch immer gegenwärtig, und die Affektation der (heutigen) Tänzerinnen ihrer Gattung hat die Vornehmheit, die harmonische Schlichtheit der zarten, wollüstigen, doch stets dezenten Bewegungen dieser liebenswürdigen Tänzerin nicht verdunkeln können" [4]. Ferner: „Mademoiselle Sallé, eine überaus anmutige und ausdrucksvolle Tänzerin, war das Entzücken des Publikums. Ich kann Ihnen das Jahr ihres Auftretens nicht genau angeben [5]. Auch nicht das, in dem sie sich zurückzog. Im Jahre 1745, als ich anfing, die Oper zu besuchen, erschien sie nicht mehr auf der Bühne: doch sah ich sie häufig in ihrem Hause. Obgleich sie vom Theater abgegangen war, übte sie täglich. Ich war bezaubert von ihrem Tanz; er hatte nichts Glänzendes, noch legte er es auf Schwierigkeiten ab wie der von heutzutage, doch ersetzte er den äußeren Flitter durch schlichte und rührende Anmut; bar aller Ziererei war seine Wirkung vornehm, ausdrucksvoll und geistig. Ihr erotischer Tanz (danse voluptueuse) entfaltete ebensoviel Zartheit als Leichtigkeit; er bedurfte keiner Sprünge und Kapriolen, um zum Herzen zu sprechen ..." [6]. Auch Garrick gehörte (laut Noverres Bericht über ihre Londoner Erfolge) [7] zu ihren Bewunderern; desgleichen Voltaire, von dem Noverre [8] einige Zeilen zitiert, die ich mir nicht versagen kann hierher zu setzen, da sie mit echt französischer Antithese den Gegensatz der beiden Tänzerinnen veranschaulichen.

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grands dieux! est ravissante,
Que vos pas sont légers et que les siens sont doux!
Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle.
Les Nymphes sautent comme vous,
Et les Grâces dansent comme elle.

Anfangs war die Sallé nicht bloß Tänzerin, sondern auch Sängerin. In der letzteren Eigenschaft wurde sie, während ihres ersten Engagements an der Académie Royale, gleichfalls beschäftigt [9]. Durch das unmittelbarere Verhältnis zur Musik, das sich hieraus ergab, mag die natürliche Abneigung gegen tänzerische Technik um ihrer selbst willen unterstützt worden sein. Jedenfalls war das Bedürfnis nach einer wesentlich darstellerischen, einer Ausdrucksleistung maßgebend bei ihren pantomimischen Versuchen, einem Pygmalion und einer Ariadne [10]; sie verzichtete dabei, als erste, auf Reifrock und Turmfrisur! Es ist im übrigen kein Zufall, daß sie diese Pantomimen nicht in Paris, sondern auf dem für dergleichen schon erheblich aufgelockerteren Boden Londons vorführte.

Unter Mitarbeit einer Künstlerin vom Range der Sallé Wirkungen des französischen Balletts seiner Oper einzuverleiben, diese Gelegenheit ergriff Händel — bei der ihm eingeborenen Neigung zu allseitiger Rezeption selbstverständlich — mit beiden Händen [11]. Möglich, daß er schon früher französisches Ballett, und zwar im Stammlande, kennengelernt hatte. Rolland deutet an [12], daß bei der Unklarheit, in der wir uns zum Teil über Händels Reiserouten befinden, ein — allerdings nur vorübergehender — Aufenthalt in Frankreich nicht ausgeschlossen sei. Für seine Vertrautheit mit französischer Musik entscheiden Hamburg und Hannover: an der hamburgischen Oper hatte Kusser, Lullys Schüler und Freund, gewirkt; und Hannover war, nach Telemanns Zeugnis, geradezu die vornehmste Pflegestätte des französischen Stils in Deutschland. Bemerkenswert ist, daß ein zeitgenössischer französischer Schriftsteller, der Abbé Prévost, in „Le Pour et le Contre" (1733) Händel den Vorwurf macht, er habe französische Musik zu gut gekannt [13]. Uns Heutigen kommt dieser Vorwurf einigermaßen begreiflich vor nur bei den sieben Chansons, die Chrysander [14] zwar ausführlich besprochen, leider aber nicht publiziert hat. Ich habe vor einigen Jahren eine Abschrift der zu Schölchers Nachlaß gehörigen, in der Pariser Konservatoriumsbibliothek aufbewahrten Kopie einsehen können: der gallicisme — wobei freilich eher an Campra zu denken wäre als an Lully, von dem Chrysander spricht — liegt am Tage; Händel scheint sich ein Vergnügen daraus gemacht zu haben, den fremden Stil überzustreifen wie eine Maske. Wer unter der Maske steckt, ist nicht schwer zu erkennen. So schlicht deklamierend die Melodik, so von der italienischen unterschieden die Rhythmik sich anläßt — es fehlen in rezitativischen Partien auch nicht die von Händel sonst gemiedenen, jedenfalls nicht in französischer Manier bezeichneten Taktwechsel! —, die Stärke der Linienführung, die persönliche Ausdrucksintensität sind unverstellbar; ein Juwel ist insbesondere die den Zyklus abschließende Chaconne [15].

Während die Chansons, nicht zum wenigsten dem Text zuliebe, vollkommen französisch orientiert sind, werden bei den Ballettmusiken lediglich französische

Elemente in den Zusammenhang der italienischen Arienoper einbezogen. In verschiedener Art nicht nur, sondern auch in einer bestimmten Entwickelung, wie die nähere Betrachtung ausweist. (Schluß folgt.)

---

[1] Vgl. de Cahusac: La Danse ancienne et moderne. A la Haye 1754, Tome III, p. 131.
[2] Lettres sur les Arts Imitateurs etc. Tome II, p. 104/105 der Pariser Ausgabe von 1807.
[3] Siehe vor allem Lettres sur les Ballets. Lyon 1760, p. 55 ff.
[4] A. a. O. p. 164/165.
[5] Sie debütierte bereits 1718. Siehe Dukas' Einleitung zu Rameaus Indes Galantes.
[6] Lettres sur les Arts etc. Tome II, p. 103.
[7] A. a. O. p. 104.
[8] A. a. O. p. 106.
[9] Siehe die Mitteilungen über das Personal der Académie vor 1730, welche Vincent d'Indy in der Einleitung zu Rameaus Hippolyte et Aricie macht.
[10] Siehe de Cahusac a. a. O. p. 136.
[11] Er hätte in jeder anderen äußeren Verfassung das Gleiche getan. Es ist eine von Neumann Flowers romanhaften Erfindungen, wenn er in seinem Händel (S. 199 der deutschen Ausgabe) behauptet, es sei „bezeichnend für die Notlage, in der sich Händel befand", daß er sich dazu hergegeben habe, „Gesindel" wie die französischen Tänzer in seinen Opern mitwirken zu lassen. Das ist um so falscher, als er sich damit zweifellos finanzielle Leistungen aufbürdete, die er hätte umgehn können.
[12] Händel p. 139.
[13] Rolland a. a. O. p. 111.
[14] Händel, Band I, S. 240.
[15] Reizvoll ist zu beobachten, wie die erste Niederschrift später zum Zweck engeren zyklischen Zusammenschlusses umgearbeitet wurde. Wenn Chrysander Recht hat mit der Annahme, daß die Chansons wie die andere folkloristische Studie, die spanische Kantate, in Neapel (1708/09) entstanden, so dürften doch diese Korrekturen späteren Datums sein.

Neue Ballette!

Von Max Terpis, Berlin

Was ein Ballettmeister über moderne Musik schreibt, kann eigentlich nur ein Notschrei sein. Ein Schrei nach Tanzwerken, die aufführbar sind, nach guter Musik, nach tanzverständigen Komponisten. Es ist schwer zu verstehen, weshalb gerade die moderne Ballettliteratur so außerordentlich armselig ist, daß die Wahl neuaufzuführender Werke immer wieder zu einem mühevollen Suchen mit der Laterne wird.

Ein Ballett verlangt zweierlei: ein tänzerisches, theaterwirksames Libretto und eine tanzbare gute Musik. In den seltensten Fällen ist beides beisammen. Am Theater setzen sich die Dirigenten von Rang mit Recht nur für ein Werk ein, das musikalisch von bester Qualität ist und mit gleichem Recht verlangt der Tanzregisseur eine Musik, die ihn, der nicht nur reproduktiv, sondern schöpferisch zu arbeiten hat, inspiriert und tänzerisch anregt, eine Musik, die den Gesetzen des Tanzes Rechnung trägt. Einem Ballett soll aber auch eine Handlung oder eine Idee zugrunde liegen, die choreographische Möglichkeiten bietet und als Regie eine interessante Aufgabe darstellt. Es gibt unter den modernen Balletten eine Anzahl von musikalisch überaus interessanten Werken, deren Aufführbarkeit aber durch ein unzulängliches Libretto sehr erschwert wird, wie z. B. *Bartok*, Der wunderbare Mandarin; *Prokofieff*, Chout etc.

Dem Ballettmeister stehen zwei Wege offen ein Tanzwerk zu schaffen, das ihm musikalisch, stilistisch und regiehaft zusagt, das er mit den zur Verfügung stehenden Mitteln ausführen und mit den geeigneten Solisten besetzen kann. Die eine Möglichkeit besteht darin, daß er von der Musik ausgeht und ein bereits bestehendes Tanzwerk oder eine Suite wählt, denen er ein adäquates

Libretto unterlegt. Daß diese Arbeit eine starke Musikalität und ein großes Taktgefühl voraussetzt, ist selbstverständlich, sie wird deshalb am besten in Verbindung mit einem Musiker vorgenommen werden. An der Berliner Staatsoper wurden an Tanzwerken dieser Art aufgeführt: *Strawinsky*, Pulcinella und Suiten; *de Falla*, Vogelscheuche; *Respighi*, Antiche danze; *Bizet*, Arlesienne; *Liszt*, Tasso; *Prokofieff*, Suite scythe.

Die zweite Möglichkeit besteht in dem umgekehrten Vorgang: es liegt ein brauchbares Ballettlibretto vor, zu dem aber noch keine Musik existiert. Es muß also ein Komponist gesucht werden, der im Sinne des Textdichters und des Choreographen die Musik schreibt. An aufgeführten Werken dieser Art seien erwähnt: *Rathaus*, Der letzte Pierrot; *Wellesz*, Die Nächtlichen; *Wilckens*, Don Morte; *Pataky*, Prometheus u. a.

Es kann deshalb der Wunsch nicht laut genug geäußert werden, daß die Komponisten von heute und morgen ihr Interesse auch dem mit Unrecht vernachlässigten Gebiete des Ballettes zuwenden mögen!

Deutscher Tanz an der Wende des Mittelalters

Die Bezeichnung „Deutscher Tanz am Beginne der Neuzeit" müßte vielleicht entsprechender erscheinen, denn zum Gegenstand des vorliegenden Ueberblicks wurden die eigenartigen Tanzformen der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts gewählt. Doch die Kunstäußerung, mit der wir uns im folgenden beschäftigen wollen, ist — soweit es sich um bodenständige Elemente handelt — in so hohem Maße in der Vergangenheit verwurzelt, daß es wichtiger erscheint, das archaistische Element in ihr zu betonen, als das moderne.

„Deutscher Tanz an der Wende des Mittelalters", dieser Begriff kann kaum weit genug gefaßt werden, denn er umfaßt nahezu die ganze *Bild*kunst der Spätgotik. Sehnsucht, Spannung, Leid, Glück, Erlösung wird durch die nordische Kunst des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts in gesteigerte, von tiefstem Ausdruck beseelte, körperliche Bewegung aufgelöst. Der großartige, in sich ruhende Gleichmut der Hochgotik ist unter dem Eindruck neuen Denkens und Fühlens einem unsteten Hasten, Drängen und Treiben gewichen. Schienen die Werke der klassischen Gotik durch ihren inneren Ausdruck zu verkünden: „Unser Reich ist nicht von dieser Welt", so haben wir das Gefühl, daß sich die Menschen der späten Gotik, auch körperlich an das gelobte Land herandrängen, zu ihm hineilen wollen. Es genügt ein Werk wie den Isenheimer Altar *Matthias Grünewalds* zu betrachten, um zu begreifen, wie seelische und körperliche Bewegung in dieser Zeit eins wurden. Aus dem großartigen Ansturm des Engels der Verkündigung, der, wie von einer Windsbraut getragen, in Mariens enges Kämmerlein stürzt, wird erst die ganze Bedeutung der hier überbrachten Botschaft verständlich. Die unnachahmliche Grazie in den Bewegungen der musizierenden Engel wirft die volle Aureole strahlender Glückseligkeit auf das Mysterium der Menschwerdung Christi. Und vollends die erschütternde Kraft, mit der die niedergebrochene und doch mit wunderbarer Größe der Gebärde aufwärts weisende Magdalena das Sterben des Heilands verkündet! Nicht nur in dem Ausdruck des wachsbleichen Gesichtes, auch in der Haltung des Körpers, dem Faltenwurf des Gewandes und vor allem in dem Spiel der Hände lesen wir die Tragödie einer Welt. *All dies ist Tanz*, im Sinne von psychischem Geschehen, gespiegelt in physischer Bewegtheit.

Angesichts der Durchdringung der ganzen Kunst mit tänzerischem Leben erscheint es fast unbegreiflich, daß der eigentliche Tanz der Vornehmen, wie er in Beschreibungen und Abbildungen der Zeit erscheint, von der starken Bewegung spätgotischer Schöpfungen gänzlich unberührt ist. An den Höfen der Adeligen und Fürsten, in den Häusern der vornehmen Bürger *war es verpönt, den nordischen Gefühlsüberschwang auch körperlich zum Ausdruck zu bringen*. Langsame, abgemessene Bewegungen, feierliche Haltung, züchtiges, wohlanständiges Betragen wurden von den gesitteten Tänzern gefordert. Lesen wir alte Beschreibungen höfischen Tanzes, so finden wir immer wieder die „edle Majestät", die „Anmut und Hoheit" der Tänzer gerühmt[1]. Bezeichnenderweise tanzten meist nur wenige Paare, während die übrigen zusahen, denn — wie ein Schriftsteller des 19. Jahr-

[1] Vgl. die Schilderungen des Tanzes am Hofe Heinrichs II. in den Memoiren von *Brantôme*.

hunderts mit Recht betont[1] — der Gesellschaftstanz des 16. Jahrhunderts sollte nicht dem subjektiven Vergnügen der Tanzenden dienen, sondern der Erzielung einer *objektiven* künstlerischen Wirkung. Man wäre versucht, gar manche höfische Tanzdarstellung des 16. Jahrhunderts für bloßes gravitätisches Schreiten zu halten, würde nicht ein Blick auf die Abbildungen der zeitgenössischen Tanzschulen zeigen, daß es sich hier tatsächlich um eine „Basse dance", eine Pavane oder Gagliarda handelt. Und schließlich ist es auch kennzeichnend für den gemäßigten Charakter dieser Tänze, daß eine der ältesten Tanzschulen, *Thoinot Arbeaus* „Orchésographie" einen Geistlichen zum Urheber hat[2].

Um diesen entscheidenden Gegensatz zwischen Kunst und Tanz zu verstehen, ist es notwendig, sich zu vergegenwärtigen, daß der Gesellschaftstanz der vornehmen Kreise gewöhnlich Sache der *Mode* war und daß in Deutschland die Mode — einst wie jetzt — *aus dem Ausland* bezogen wurde. In instinktiver Bevorzugung des Fremdländischen, aus der Ferne Eingeführten, übte man in den Häusern der Hochgeborenen eine Form des Tanzes, welche dem ästhetischen Ideal Italiens und Spaniens entsprach; jenem Ideal, das nach *Castigliones* „Libro del Cortegiano" (Venedig 1528), auf ernste Würde, stille große Einfachheit und Beherrschtheit gerichtet war.

Doch der wild sehnsuchtvolle Geist des Tanzes, über den die bildende Kunst der nordischen Länder so viel, die Werke der Theoretiker so wenig aussagen, ist in jener Zeit auch auf seinem eigentlichen Gebiete anzutreffen. Wiewohl ihn die höheren Schichten verachten, erklärt ihn das *Volk* als seinen Besitz. In Schenken, auf den Kirmesfesten der Bauern, vor den Jahrmarktsbuden der Possenreißer ist der Tanz Offenbarung menschlichen Empfindens. Leidenschaft, Begierde, Lust, Freude und Ekstase werden wie auf niedrigster Kulturstufe durch körperliche Mittel zum Ausdruck gebracht. Rumpf, Arme, Beine, Gelenke, Hände und Finger und schließlich auch das Mienenspiel sind in den Dienst dieser Sprache des Körpers gestellt. Die Tänze des niedrigen Volkes erweisen sich als würdige Nachkommen der Tänze des 13. und 14. Jahrhunderts, bei denen es, nach den Schilderungen der zeitgenössischen Tanzlieder, durchaus nicht immer „bescheiden und wohlanständig" zuging. Da heißt es einmal:

„Ju heia wie er sprang!
Herz, Milz, Lung' und Leber
sich rundum in ihm schwang."

Und einer Schönen wird nachgerühmt:

„Sie sprank
Mer danne eines Klafters lank
Unt noch hoher."

In diesen Tänzen der untersten Gesellschaftsschichten finden wir *das ungebundene Fühlen der Gotik* wieder, das wir bei den fremdländischen Moden unterworfenen Kunsttänzen vergeblich gesucht hätten.

Es kann nicht wundernehmen, daß sich Meister der Bildkunst, wie *Israhel van Meckenem*, *Hans Sebald Beham* und selbst *Dürer* und *Holbein* von dieser urwüchsigen Bewegungskunst angezogen fühlten, während der steife, höfische Tanz keinen der ganz großen Meister zu fesseln vermochte. Meckenems „Tanz der Verliebten", Behams und Dürers Bauernpaare, Holbeins mächtiges Totentanzepos, sie wandeln immer wieder das uralte Motiv ab: Gebärde als Ausdruck des Fühlens. — Die letzten Vertreter dieser Richtung lassen sich bis in die Barockzeit verfolgen. Sie sind nicht mehr auf nordischem, sondern auf italienischem Boden anzutreffen. *J. Callot* hat in seinen, schon dem 17. Jahrhundert angehörenden Illustrationen zur italienischen Stegreifkomödie (durch die sich auch die deutsche Romantik in so hohem Maße angezogen fühlte) ein Werk geschaffen, das vom Geiste der nordischen Spätgotik eine entscheidende Befruchtung erfahren hat.

Auch die Musik des 16. Jahrhunderts läßt den Dualismus zwischen Gesellschafts- und Volkstanz erkennen. Ihre komplizierten Formen sind dem mimisch nur geringe Möglichkeiten bietenden

---

[1] Der Danziger Tanzlehrer *Albert Czerwinski* in seiner vorzüglichen Abhandlung über „Die Tänze des 16. Jahrhunderts".

[2] Die „Orchésographie" ist ein Werk des 69jährigen Domherren von Langres, *Jean Tabourot*, der das Pseudonym „*Thoinot Arbeau*" aus den Buchstaben seines Namens bildete.

Kunsttanz, ihre einfachen Formen dem der Phantasie der Ausführenden weiten Spielraum lassenden Volkstanz gewidmet. Doch obwohl die Auftraggeber naturgemäß meist den vornehmsten Kreisen angehörten, sind es keineswegs die übelsten Stücke, die als „Gassenhawer" oder „Bettlertanz" bezeichnet sind. — Wer daher im Tanze der Vergangenheit nach lebendiger Substanz sucht, wird sich reich beschenkt fühlen, wenn er seine Aufmerksamkeit dem 16. Jahrhundert widmet. Sobald er die Oberschicht, gebildet aus modischer Künstlichkeit und Theorie, durchstoßen hat und bis zum innersten Kerne dieser Kunst vorgedrungen ist, wird er eine Ausdrucksform finden, die trotz ihrer Allgemeingültigkeit anmutet wie eine zeitgebundene Schöpfung gegenwärtigen Empfindens.

Karl Geiringer, Wien.

Choreographie

Geistesgeschichtliche Grundlagen und praktische Ausblicke

Die religionsgeschichtliche Auffassung des Autors anzutasten, erübrigt sich, da es sich lediglich um Kunstprobleme handelt.
Die Schriftl.

Die frühchristliche arianische Kirche besaß in ihrem Gottesdienst eine Kultform, der ein bewußter Bezug auf mimische, raumausfüllende Begehungen innewohnte. Man spricht von diesem Gottesdienst als von einer „Mimodie mit lautem Händeklatschen, populären Liedern und Weisen, mimischen Gebärden und Gestikulationen, lautem Gelächter" [1]. Das Obsiegen der von Athanasius geführten alttestamentarischen Richtung der christlichen Kirche seit dem Konzil von Nicäa zwang den germanischen Völkern, die bezeichnenderweise durchweg arianisch waren, ein ihnen zutiefst artfremdes Bekenntnis auf und zerstörte auch die Kultform, die sinngemäß ihre werbende Kraft aus der engen Bindung an uralte, volksentwachsene Begehungen [2] gezogen hatte und eine Volkskirche im edelsten Sinne gewesen war.

Die Gemeinschaft von Tonbewegung und raumerfüllender Körperbewegung erlebte hier eine kultisch-statische Sublimierung. Die Einsicht der Bewegungsursache musischer Vorgänge erhellt aus der Bildung der ersten musikalischen Schriftzeichen, der *Neumen*. Zu welchem Ergebnis auch immer die Entzifferung der bislang unlesbaren linienlosen Neumen führen mag [3], fest steht, daß sie Bewegungszeichen darstellen. Hier überschneiden sich die Kurven musikalischer und tänzerischer Schriftpraxis. So alt nämlich auch der Tanz als Teilphänomen kultischer Begehungen in der Urgeschichte aller Völker ist, so jung ist er als abstrakt-ästhetisches, eigenen Formgesetzen folgendes Kunstwerk. Wie nach Johannes Diaconus [4] die *germanischen* Völker die Süßigkeit des gregorianischen Gesanges nicht getreu zu bewahren vermochten, sind auch der getreuen Wiedergabe des Tanzkunstwerks aus psychologischen Gründen Grenzen gesetzt. Die stilkritischen Voraussetzungen für das Bestehen einer *Tanzschrift* denkmalartigen Charakters sind erst gegeben, seit das Tanzkunstwerk die Ideenwelt des alten Balletts verlassen hat. Der Notwendigkeit des Vorhandenseins einer reinen *Schrittschrift* war schon lange zuvor Rechnung getragen worden durch die Choreographie von *Feuillet* (1701) [5]. Seitdem aber die geometrische Exaktheit der Raumaufteilung einerseits, die damit übereinstimmende Pünktlichkeit des zeitlichen Ablaufs andererseits und endlich die Verschmelzung dieser materiellen Grundgegebenheiten mit den Bedingnissen des eigentlichen Tanzelements, nämlich den Wirksamkeitsgesetzen des menschlichen Körpers und der menschlichen Psyche als Voraussetzung für das Tanzkunstwerk zu gelten hat, sehen wir Kräfte am Werk, um bleibende Denkmale dieses Kunstwerks zu schaffen, die tauglich sind, es unabhängig von Zeit, Ort und Person bei allgemein verbindlicher Geltung und Anwendung dieser Denkmalsschrift erstehen zu lassen.

Vergegenwärtigen wir uns die widerstreitenden Einflüsse, unter denen sich die Geschichte der Notation bis zu ihrer gegenwärtigen Gestalt vollzogen hat, so werden wir billig von der Choreographie nicht erwarten dürfen, daß sie für gärende, dem Zeiterlebnis entstammmende Auseinandersetzungen schon Erfüllungen gefunden habe. Der erste Tänzerkongreß, der in diesem Sommer in Magdeburg stattgefunden hat, ließ sogar die Anschauungen hart aufeinanderplatzen [6] und erwies, daß im choreographischen Bereich sich die Einzelkräfte noch nicht einmal zu einem gleich-

gerichteten Willen fügen. In der Praxis der Schriftzeichen gelangt das klar zum Ausdruck. Es kann daher heute noch nicht an der Zeit sein, durch Versenkung in die einzelnen Methoden einen Zusammenschluß vorzubereiten; was not tut, ist, zu erfassen, nicht welche Methode, sondern welche ihr zugrunde liegende Geistigkeit Erfüllung der Bedingnisse verheißt. *Rudolf v. Labans*[7] streng gegenständlicher Systematik, die den Versuch darstellt, *„die Elemente der Haltungslehre, die ‚Zustände' sofort möglichst in ihren dynamischen Werten und ihren Zusammenhängen mit der Handlung, dem Ereignis, zu schildern"* steht etwa *G. J. Vischer-Klamt* gegenüber, der *außer der Raumsystematik in den Schriftzeichen auch „die Möglichkeit einer Analyse auf die psychologischen, physiologischen und charakterologischen Inhalte hin"* wahrgenommen wissen will[8]. Das darf nicht wundernehmen. Die *Musik* hat sich von jeher entweder durch Einbau in ihrem Sinne oder durch Gemeinschaft mit dem Wort Wege geschaffen, um Geistesinhalte auszudrücken, so sehr, daß sie vielfach nahe vor dem Verlust ihrer eigengesetzlichen Form steht; der *Tanz* muß als solcher, insofern er ein optisches, kein akustisches Phänomen darstellt, dieser Gemeinschaft entraten[9].

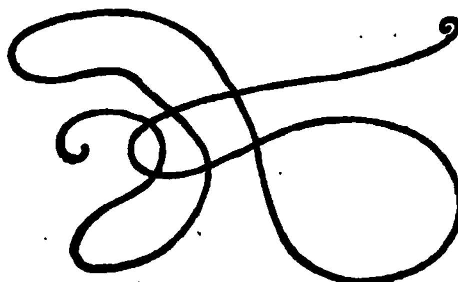
Wir ersehen nunmehr eine doppelt problembelastete Gefahrenquelle der Choreographie: sie ringt einmal im Gegensatz zur Notenschrift danach, *geistige Inhalte in allgemeinverständlicher Weise ausdrückbar zu machen;* sie ist zum anderen darauf angewiesen, *mehrdimensionale Raumgeschehnisse auf der eindimensionalen Schreibfläche wiederzugeben,* ohne daß durch diese Projektion die plastische Eindringlichkeit der Raumzeichengebung leiden soll. Diese zweite Diskrepanz zwischen räumlichem Vorgang und flächenhafter Wiedergabe wenigstens in ihren praktischen Folgen zu beseitigen, will ein *eigener* Vorschlag anregen[10], der, soweit zu übersehen ist, bislang unberücksichtigte Hilfsmittel nutzbar machen möchte. — Die einzige brauchbare Projektion des Raumes auf die Fläche ist die *Photographie bezw. der Filmbildstreifen.* Wird nun eine Bewegungsfolge, ein Tanz, ein zusammenhängendes Tanzwerk verfilmt und mit Hilfe des noch auszubauenden *Tri-Ergon*-Verfahrens die zeitliche Abwicklung des Bildstreifens mit der begleitenden Musik oder den rhythmischen Geräuschen in Uebereinstimmung gebracht, so bliebe in bezug auf die Denkmalstreue eigentlich kein Wunsch mehr übrig. Dann löst sich aber das erste Problem von selbst; dann nämlich braucht die eigentliche Tanz*schrift* auf Erfordernisse allgemeiner Lesbarkeit keine Rücksicht zu nehmen, sondern kann sich die Darstellung der geistigen Inhalte zur Aufgabe setzen. Es wäre demnach dann scharf zu unterscheiden zwischen *choreographischer Praxis (Filmbildarchiv)* und *choreographischer Theorie (Archiv wissenschaftlicher Kommentatorik zum Tanzkunstwerk).* — Als erster Einwand könnte die Unwirtschaftlichkeit dieses Verfahrens gelten. Wenn es aber wahr ist, daß die Choreographie in den ersten Stadien einer weiten Bahn sich befindet, so entfällt dieser, nur auf die Gegenwartslage beziehbare Einwand von selbst. Die Technik wird Mittel und Wege zu finden wissen, um die Wirtschaftlichkeit des Tri-Ergon-Verfahrens[11] und damit seine praktische Anwendbarkeit[12] im gedachten Sinne zu gestatten.

Nur zur Kenntnisnahme, weil noch so gedrängte Darlegungen über die vorhandenen Tanzschriftmethoden viel zu weit führen würden, überdies bei der gegenwärtigen Zerrissenheit des Gebietes unfruchtbar wären, mögen hier einige Schriftproben folgen.

Grundrißzeichnungen eines Tanzes (Wege) nach v. Laban



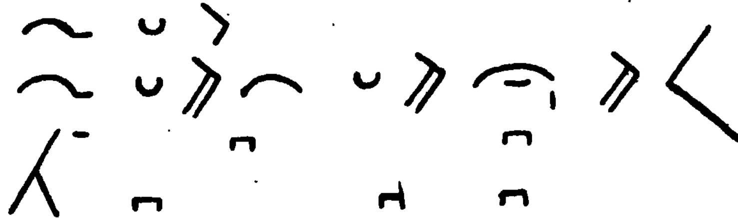
Freier Weg



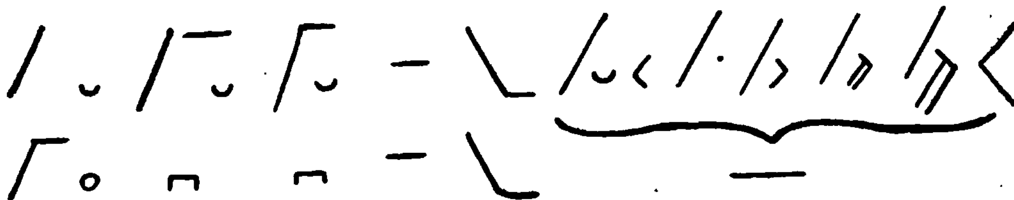
Bodenweg eines Schwunges

Bewegungsgruppenzeichen nach G. J. Vischer-Klamt

I. Vital-materiell:



II. Begrifflich-intellektuell:



Schon diese wenigen Beispiele, die aus umfangreichen, nach mehrseitigen Gesichtspunkten gegliederten Systemen beliebige Proben entnehmen, werden davon überzeugen, daß Dinge, die heute im Fließen sind, keinerlei Einordnung ertragen. Die gleichgerichteten geistesgeschichtlichen Vorgänge führten an einem Wendepunkt der Entwicklungsspiralen von Musik und Tanz im Zeichen der gleichen Notlage zur gleichen Zielsetzung: das Tanzkunstwerk unserer Zeit wird zu erweisen haben, ob die ihm innewohnenden kompositorischen Kräfte wesentlich genug zu wirken vermögen, um die individuelle Zersplitterung in zusammenfassendes, gemeinschaftliches Wollen umzusetzen.

Hans Kuznitzky, Berlin.

---

[1] Vgl. *Hermann Reich,* Der Mimus. Berlin 1903. Ganz dementsprechend fallen auch die Vorwürfe gegenüber dem arianischen Gottesdienst aus: der düstere, heftige *Athanasius* wirft ihm vor, er gleiche dem Mimus (Athanasius, Pariser Ausgabe 1698, Bd. I, S. 247 B; 406 B, C; 408 B; 410 D.), *Theodoret* vergleicht ihn mit den Vorgängen auf der „sittenlosen" Bühne der Zeit (*ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία.* IV, 22 ed. Gaisford S. 352—354), *Chrysostomus* endlich will in seiner antiochinischen Gemeinde Ueberreste solcher kultischer Begehungen noch nach dem Sieg des athanasianischen Glaubensbekenntnisses bemerken, die ihn stark an Mimus und Pantomimus erinnern (Chrysost. Bd. VI, *σελ.* 97).

[2] Vgl. Boehme, Geschichte des Tanzes in Deutschland.

[3] Neuerdings verspricht *Oskar Fleischer* ihre Entzifferung in seiner „Urgeschichte der deutschen Musik" zu geben.

[4] Vgl. S. Gregorii Magni vita, auctore *Joanne Diacono.* Liber secundus, 45 D.

[5] Kurzer methodologischer Grundriß mit Schriftzeichen bei *v. Laban,* Choreographie. Jena 1926, Eugen Diederichs.

[6] Vgl. Die Tat, XIX, Heft 8 (Kongreßbericht) und Kongreßbesprechungen von *Hans Kuznitzky* (Die Musik XIX, 11 und Melos VI, 8/9).

[7] A. a. O.

[8] Aus in dankenswerter Weise dem Verfasser zur Einsichtnahme überlassenen persönlichen Aufzeichnungen von *G. J. Vischer-Klamt* erhellt, daß seine Arbeit auf diesem Wege noch weiter fortschreitet, womit der gedankliche Bruch für die nächste Zeit besiegelt erscheint.

[9] Besonderheiten in der Tanzschriftbewegung; die 36 Tanzschriftzeichen von Frau *Grimm-Reiter* können hier außer Betracht bleiben, da sie zwar als Hilfsmittel recht brauchbar, aber in der Wirkung

Ueber die Bedeutung des künstlerischen Tanzes für die Erziehung

Für Rosalia Chladek, die Tänzerin

Die deutsche Sprache besitzt ein schönes Wort, in welchem das Werden des Kunstwerks versinnbildlicht ist. Es lautet „Dichtung". Aber nicht nur das, was man im landläufigen Sinne als Dichtung bezeichnet, verdient diesen Namen, sondern jedes Kunstwerk überhaupt. Immer ist es eine Idee, die — an sich nicht mitteilbar — verdichtet wird, so daß sie in der Sinnenwelt erscheinen kann. Hieraus ergibt sich auch die Stellung des Künstlers. Er muß geistig genug sein, um „Ideen" zu erleben und stark genug in der Welt der Sinne leben, um in sie hinein seine Idee verdichten zu können. Es scheint mir aber auch, daß durch diese Betrachtungsweise eine Möglichkeit gegeben wird, den Wert eines Kunstwerks zu beurteilen. Für den Aestheten, für denjenigen, dessen künstlerischer Grundsatz lautet „l'art pour l'art", kommt es immer nur auf das „*Wie*" der Gestaltung an. Jede Idee, die vollendet gestaltet ist, ist ihm vollendetes Kunstwerk, und er wird Rangunterschiede zwischen ihnen nicht anerkennen. Der *Gegentypus des Aestheten* könnte vielleicht am ehesten als *der religiös eingestellte Mensch* bezeichnet werden. Wenngleich es auch diesem als Selbstverständlichkeit gelten muß, daß von dem Grade der Verwirklichung, welche die Idee in ihrer künstlerischen Gestaltung erfährt, ihr artistischer Wert abhängig ist, so wird für ihn doch die Hauptfrage nach dem Wert nicht in dem „Wie", sondern in dem „*Was*" liegen, das zur Gestaltung kommt. — Wenden wir uns nach diesen allgemeinen Betrachtungen der *Tanzkunst* im Besonderen zu.

Um unsere Untersuchungen zu vereinfachen, wollen wir als Tanzkünstler immer denjenigen betrachten, der die zu gestaltende Idee durch seinen eigenen Körper verwirklicht. Alle besonderen Problemstellungen, die sich daraus ergeben würden, daß *Tanzkomponist und Tänzer getrennte Persönlichkeiten* sein können, oder daß *eine einheitliche Idee durch verschiedene Personen gleichzeitig ausgeführt* wird *(Gruppentanz)*, wollen wir als unwesentlich für unsere Betrachtung ausschalten. Wir können also den Tänzer als denjenigen Künstler betrachten, welcher Ideen gestaltet in einem zeitlich-dynamischen Ablauf, zu deren Sichtbarmachung und Ausformung im Raum er sich seines eigenen Leibes und des umgehenden abgegrenzten Raumes bedient. Die Ideen, welche im Tanz gestaltet werden und vor allem die Art, wie sie gestaltet werden, tragen ausnahmslos *musikalischen* Charakter. Dies gilt sogar noch für die *Pantomime*. Sie entspricht vollkommen der *Programmusik*. Eine Programmusik aber ist niemals gut, *weil* sie ein Programm verwirklicht, sondern sie kann es höchstens sein, *trotzdem* sie ein Programm verwirklicht. — Ebenso der Tanz. *Einen Vorgang so darstellen, daß er restlos verständlich wird, ist noch nicht Tanz.* Bewahrt jedoch die Pantomime bei aller Klarheit, mit der sie den zu zeigenden Vorgang darstellt, ihren eigentlichen musikalischen Charakter, d. h. entwickelt sie die in ihr auftretenden Motive in organischer Weise so, daß das Ganze auch ohne Programm sinnvoll wäre, so ist sie wahre Kunst; aber auch hier gilt es, daß ein so beschaffener Tanz Kunstwerk ist, nicht *weil* er Pantomime ist, sondern *obwohl* er Pantomime ist. Die *Uebereinstimmung zwischen den Gesetzen der menschlichen Bewegung und der Musik* geht so weit, daß sehr viele musikalische Erscheinungen nur ganz verstanden werden können, wenn man sie als Bewegungsvorgänge auffaßt, und daß umgekehrt viele Bewegungsformen des Menschen nur aus der Musik ihre letzte Aufklärung finden können. Ich möchte das hier Angeführte, das sich in der Praxis an Dutzenden von Beispielen demonstrieren läßt, nur an einem sehr allgemeinen Fall darlegen: der *Spannung*.

---

von beschränkter Gültigkeit sind. (Aufschlußreich ist ihre Aehnlichkeit mit zusammengesetzten Linienneumen wie *torculus, porrectus, bistropha, tristropha.*)

[10] Gewonnen als Niederschlag einer ebenso ausgiebigen wie „bewegten" Diskussion mit *Max Terpis*, der demnach als Miturheber anzusehen ist.

[11] Der Ausbau des Verfahrens ist, wie dem Verfasser von maßgebender, nicht unmittelbar beteiligter Seite aus der Industrie versichert wurde, lediglich eine Zeitfrage. Das hier entwickelte Zukunftsbild dürfte daher ein wenig an Utopie verlieren. (Es stellt vorderhand nur eine Anregung dar!)

[12] Hierher gehört auch die exakte Kontrolle, die über die *Wahrung des geistigen Eigentums — für den Tanz bislang ein fiktiver Begriff* — ausgeübt werden kann.

Spannung kann in musikalisch-klanglicher Hinsicht dreierlei bedeuten. 1. Der relativ spannungslose Zusammenklang ist derjenige, dessen Töne reibungslos zu einer Einheit verschmelzen, z. B. die Oktave, die reine Quinte, der Durdreiklang etc. Nun kann ein Klang Spannung in sich tragen auf Grund des Sachverhaltes, daß seine Töne *nicht* zu einer reibungslosen Einheit verschmelzen, wodurch ein solcher Zusammenklang den Wunsch nach einer Weiterführung, einer Auf-Lösung erweckt. 2. Eine vollkommen verschiedene Art der Spannung ist das, was man dynamische Spannung nennen könnte. Spielt man den gleichen, in sich reibungslosen Akkord einmal stark, einmal leicht, so wird der erste auf Grund seines dynamischen Wertes als Spannung wirken. 3. Eine wieder hiervon verschiedene Art der Spannung ist gegeben, wenn innerhalb einer bestimmten Tonart ein vom Tonikadreiklang verschiedener Klang, beispielsweise der Dominantdreiklang, auftritt. Man erkennt die Verschiedenheit dieses Phänomens vom erstgenannten sofort, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Dominantdreiklang nach seiner inneren Beschaffenheit (d. h. nach dem Verhältnis seiner Töne zueinander) vollkommen gleich ist mit dem Tonikadreiklang. Was ihn zum Träger seiner Spannung macht, ist seine Stellung in einem bestimmten System, welches man Tonart nennt. *Ganz die gleichen Spannungen existieren für den tanzenden Menschen.* Der ersten Art von Spannung entspricht es, wenn er sich aus seiner zentralen Ruhelage entfernt, so daß das Bedürfnis nach Auflösung besteht (ganz abgesehen von jeder Muskelspannung). Die zweite, dynamische Spannung kommt im menschlichen Körper zum Ausdruck als Muskelspannung; und genau so wie wir die rein dynamische Spannung in der Musik daran demonstrieren können, daß wir sie an einem in sich reibungslosen Klang ausführen, so können wir auch die dynamische Spannung des Menschen beispielsweise im Liegen oder in der Grundstellung ausführen. Endlich was die Spannung anbetrifft, welche durch die Stellung eines Tones oder eines Akkordes zu einem System (im genannten Fall der Tonart) gegeben ist, so finden wir die Parallele hierzu durch die Stellung, welche der bewegte Mensch in dem ihn umgebenden Raum einnimmt. Daß in der Praxis diese verschiedenen Arten von Spannung häufiger vermischt denn als reine Fälle auftreten, ist ja für jeden Kenner klar.

Wollen wir nun feststellen, welchen *Bildungswert* das Tanzen besitzt, so werden wir am klarsten zu einer Einsicht kommen, wenn wir gemäß unserer Auffassung vom Tanz als künstlerische Leistung, welche sich zur Verwirklichung des eigenen Körpers bedient, zwei Vergleiche durchführen. Der eine wird die Frage behandeln: welche Vorzüge hat der Tanz gegenüber andern Leistungen, welche sich gleichfalls zur Verwirklichung des menschlichen Körpers bedienen. Der zweite Vergleich wird mit den Künsten stattfinden müssen, welche Ideen im Wort oder im Ton oder in der Farbe etc. gestalten, während der Tänzer die zu gestaltende Idee im eigenen Leibe zur Erscheinung bringt. — Zur ersten Frage: Diejenigen Leistungen des menschlichen Leibes, welche hier zum Vergleich herangezogen werden könnten, sind wohl in erster Linie der *Sport* und die *Gymnastik*. Daß beide im hohen Grade erzieherisch wirken können, sei keinen Moment in Frage gestellt. Daß ferner bestimmte Sportarten — von der körperlichen Ertüchtigung ganz abgesehen — auch wertvolle seelische Eigenschaften, wie Mut, Ausdauer, Entschlossenheit etc. entwickeln können, wird ohne Einschränkung anerkannt. Was aber einen ganz wesentlichen Unterschied ergibt zwischen Sport und selbst der besten Gymnastik einerseits (so sehr sich auch diese eine auf gründlichstes Wissen basierte Ausbildung des Körpers zur Aufgabe stellen mag) und andererseits einer durch musikalisch-tänzerische Ideen bestimmten Ausbildung, ist die für die Erziehung eminent wichtige Tatsache, daß bei letzterer jede Bewegung den Wert eines *Symbols* in sich trägt und daher bis in ihre feinsten Nuancen hinein von der Idee her bestimmt ist. *In dieser Weise den menschlichen Körper zum Träger von Ideen zu machen, besitzt natürlich einen Bildungswert, welcher über alle vorwiegend praktisch gerichteten Bemühungen um eine körperliche Erziehung weit hinaus weist.*

Wir kommen nun zum zweiten Vergleichspunkt. Wie wir zu Anfang sagten, ist es das Wesen jeder Kunst, Ideen zur sinnlichen Erscheinung zu verdichten. In diesem Sinne bedingt die Ausübung jeder Kunst für den Menschen ein hohes Maß von Selbsterziehung, da eben die Verwirklichung von Ideen stets die Beherrschung des Stoffes voraussetzt, in welchem sie verwirklicht werden soll. Hier zeigt sich aber in besonderem Maße die einzigartige Stellung des Tanzes. *Wenn z. B. auch der ausübende Musiker seinen Körper beherrschen muß, um den Anforderungen, welche Technik und Ausdruck an ihn stellen, zu genügen, so ist doch sein Ausdrucksmaterial nicht der bewegte Körper selbst, sondern der Ton.* Dem Tänzer jedoch ist jener der Stoff, in dem er zu gestalten hat.

Hier kommen wir nun auf den Anfang zurück: *es ist nicht gleichgültig, welche Ideen ein Mensch gestaltet, und am wenigsten, wenn sein Ausdrucksmaterial der eigene Leib ist.* Je höher und größer die Ideen sind, in deren Dienst er seine ganze Organisation stellt, um so reiner und größer kann diese werden. *Paulus* gibt eine gesonderte Stellung der Sünde, die am eigenen Leibe geschieht gegenüber allen anderen Sünden, welche außerhalb des Leibes bleiben. Gibt man seinem Wort eine Wendung ins Positive, so dürfte man sagen: Die Tanzkunst ist für den sie Ausübenden von einer besonderen Bedeutsamkeit; denn alle andere Kunst bleibt außerhalb des Leibes, der Tanz gestaltet am eigenen Leib. — An den erzieherischen Wert des Tanzes für den Tänzer denken wir vor allem, so lange dieser noch im Werden ist. Hat er aber einmal die Stufe erreicht, auf welcher er die geschauten Ideen rein zu verwirklichen vermag, so erweisen wir ihm die Ehre, ihn über seinem Kunstwerk zu vergessen. Er ist als Erzogener Erzieher für diejenigen, welche seine Schöpfung miterleben dürfen. Und so ist uns letzten Endes das Erziehungsmittel, das wir für die Allgemeinheit erstreben, auch nicht der *Tanz*, sondern der *Weg*, an dessen fernstem Ende wir das vollendete Tanzkunstwerk ahnen.

Gustav Güldenstein, Basel.

Bücher

Rhythmik. Theorie und Praxis der körperlich-musikalischen Erziehung. Mit 62 Bildern. *Herausg. von Elfriede Feudel.* — *Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst auf Grundlage des Systems Mensendieck. Herausg. von Fritz Giese und Hedwig Hagemann.* Mit 80 Abbildungen. — *Fritz Böhme, Der Tanz der Zukunft.* — *Fritz Giese, Körperseele. Gedanken über persönliche Gestaltung.* Mit 116 Abbildungen. 2. Aufl. — Insgesamt: Delphin-Verlag München.

Elfriede Feudels „Rhythmik" ist ein Sammelwerk. Die Herausgeberin selbst ist mit einer „Entwicklung der Dalcroze-Methode bis 1914", einer „Entwicklung der Methode nach 1914", mit Kapiteln über „Rhythmik", „Gehörbildung", „Improvisation" u. a. vertreten und hat sich im übrigen mit Stützen der Dalcroze-Lehre: Lili Schalk, Nina Gorter, Hedwig Nottebohm, Ernst Ferand-Freund, Charlotte Pfeffer, Anna Epping, Ernst Jolowicz, Marie Scheiblauer, Charlotte Blensdorf, Gustav Güldenstein, vereinigt. Ich betone: Improvisation ist in der Dalcroze-Methode das Schöpferische. Natürlich; wie Handschrift, wie die Sprechweise ist sie zu einem bestimmten Teil persönlichstes Gut des einzelnen, ist Charakterkundgebung, individuell. Ein Haupteinfall Dalcrozes: Gegenüber gepanzerter Theorie und papiernem Kontrapunkt betont er in der Erziehung den Gehörsinn und das Rhythmische. Eines Generalappells wert an alle Aemter und Familien finde ich die Anwendung so schöner Erziehungsdinge gegenüber anormalen Kindern. Also Musik und Gymnastik auch als heilkundliche Mittel. Der linke Arm des Dalcroze-Systems weist zum Kunstwerk hin, der rechte zum beseelten, kulturverfeinerten Leben. — Um so mehr eignet der Mensendieck-Bewegung („Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst") etwas Zivilisatorisches: eine gesunde Seele in einem gesunden Körper; der Angriff der Untersuchungen, Vorschriften und Ratschläge richtet sich auf die sinnliche Erscheinung, auf Skelett und Haut. Auch dieses Buch der Giese und Hagemann sind gesammelte Aufsätze (außer den Herausgebern: Aufsätze von Freih. v. Oeynhausen, Auguste Hohbaum, Ellen Petz, Frank Thieß, Dorothee Günther, Müller-Freienfels, Schultze-Naumburg, Fritz u. Hanna Winther). Abgesehen von einer begeisterten ästhetischen Bewertung wird der Spitzentanz als vollkommen unschädlich für den Fuß erklärt. Er muß nur, wie Fingergymnastik der Pianisten, von Jugendlichen bereits geübt werden. Entscheidend ein goldnes Wort über die Beziehung zwischen Musik und Tanz: Vielleicht war Tanz früher da, Musik später, jedenfalls hat Tanz nicht die Aufgabe, Musik zu illustrieren, sondern: sie zu verwandeln; unter Beibehaltung des seelischen Kerns wird Musik umgeschaffen, und um so unlöslicher sind dann beide innerlich verbunden. Und dann noch: das Verhältnis der Geschlechter zum Tanz! Physiologische, ästhetische, soziologische Fragen sind da berührt; man könnte einen Band darüber zusammentragen. — Für uns das Wichtigste: Böhmes „Tanz der Zukunft". Eigentlich ist das „Russisch-romantische Ballett" (mit der Wiedererweckung von Adams „Giselle", mit Partituren von Borodin, Rimski-Korssakow, Prokofieff), ist die Diaghilew-Truppe (mit einem

glanzvollen Ensemble ohne den Eigenreiz überragender Solisten und den Falla-, Cimarosa-, Rossini-Pantomimen) schon eine Erfüllung. Böhmes Tanz bewegt sich nicht wie jede choreographische Gruppe europäisierter Russen in den Grenzen der Tradition, er entspringt dem Experiment, spiegelt die Umschichtung eines philosophischen Denkens, einen neuen Gestaltungswillen. Böhme nennt die zündende Formel nicht direkt: sie heißt Magie. Nicht die Mitteilung von menschlichen Dingen (wie dies bei den Russen in der Hauptsache doch der Fall ist), sondern den Bann des Menschenleibs in die stürzende Wucht, die fließende Bewegung der Umgebung wird der neue Tanz bedeuten. Es verdichtet sich das ganze choreographische Kunstwerk zur Rune, zum Zeichen. Mag man mit Laban, mit Böhme einen derartigen Zusammenhang von Bewegungen „Instrumententanz" nennen. Befruchter solcher Gedankengänge und Erkenntnisse waren die vom Maler Ruttmann geschaffenen filmischen Farbenspiele, die Farblichtmusik, aber auch Wegbereiter einer gegensätzlichen (unfilmischen) Richtung, z. B. der an der früheren Münsterschen Tanzbühne von Jooss beschäftigte Maler Heckroth. Sei es mit Hilfe „plastisch wirkender Lichtkonzerte", sei es auf eine Art, die auch den Bühnenhintergrund „plastisch rhythmisiert", wird hier eine völlige Objektivation des tänzerischen Kunstwerks erstrebt. Magie ist nicht Mitteilung, sondern geheimnisvolles Wirken hinter geschlossenen Formen. Insofern — ich kenne sie nicht von Augenschein — mag von da aus ein Weg zur „dynamischen" Bühne Mitschke-Collandes (Dresden) sein. — Um mir eine Inhaltsangabe von Gieses „Körperseele" zu sparen, möchte ich am liebsten den beigegebenen graphischen Plan abdrucken. Es handelt sich um nichts anderes als um eine Beschreibung der Bahn vom seelischen Ich, das in die leibliche Form gepreßt ist (dadurch individuell existiert), bis zur Erlösung, und Erlösung bedeutet künstlerische Gestaltung. Der Wert des Buches beruht einmal in der aus 116 Photos sich ergebenden Anschauungsfülle. Zum zweiten: unschätzbare Dienste für eigenes Denken leistet eine hier zusammengetragene Typologie. Es gibt Typen der Körperform so gut wie solche des Körperausdrucks; aber auch der Tänzer-, Tänzerinnentypus kennt besondere Stufen, z. B. den einer neutralen bzw. androgynen Geschlechtlichkeit. Künftige Kulturgeschichtsschreiber werden diese choreographische Parallele zu den drei Stimmgeschlechtern in der italienischen Musikepoche (18. Jahrhundert) noch eigens betrachten müssen.

* *A. B.*

Wolfgang Graeser, Körpersinn. Gymnastik / Tanz / Sport. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München.

Das Buch von anderthalbhundert Seiten ist — bezeichnend genug — O. Spengler „in Verehrung und Dankbarkeit zugeeignet". Ein vorderster Wortführer der jüngsten Generation, Erbe einer humanistischen Universalität, mit genialer Frühreife, der Entdecker des späten Bach, nimmt Graeser Stellung zum aktuellsten Problem. Ein Kapitel ist überschrieben: „Tanz und Musik". Nicht um das Werk irgendwie zu kennzeichnen, sondern in Rücksicht auf unsere Beurteilung der Jazzmusik, bringen wir mit Erlaubnis des Verfassers und des Verlags folgenden Abschnitt zur Wiedergabe:

„Das erneute Durchbrechen des Lebensstromes in den Geschehnissen der Kriegs- und Nachkriegswelt hat uns auch den Rhythmus wieder gebracht und diese ganze Menschheit in einen wahren Taumel des Tanzes gestürzt, wie ihn das zivilisierte vorige Jahrhundert sich nicht mehr träumen ließ. Nur diesen Ursprung hat der Siegeslauf des Jazz, des Charleston und andrer so viel geschmähter Negererfindungen, der innig mit der Begeisterung für neuen Tanz und Gymnastik zusammengehört. Alle noch so gelehrten und wortgepanzerten Verstandesentrüstungen über das tolle Treiben, das aller Würde der zivilisierten und endgültig vom Intellekt beherrschten Menschheit Hohn zu sprechen schien, haben den Negerrhythmus nicht aufhalten können. Schon hat die moderne Musik, schon hat Theater und Gesellschaft kapitulieren müssen, das Saxophon erobert sich den Konzertsaal und die Schauspielbühne.

Wieder hat man sich hier von den äußeren Formen, in denen das neue Etwas auftrat, über seinen wahren Wesenskern täuschen lassen. Daß gerade Negertänze und Negerrhythmen den Anstoß gegeben haben zur Wiederentdeckung des Rhythmus überhaupt für das Abendland, ist doch sehr unwichtig und nebensächlich. Das Chaotische in uns selbst ist ja zum Durchbruch gekommen, und es griff die nächsten besten Formen auf, in denen es sich verkörpern konnte. Der Rhythmus ist auch, dem Körpersinn darin voraus, für das faustische Lebens-



Phot. Fayer, Wien

Rosalia Chladek
in Strawinskys Suite en bleu
(Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg. Leitung Valeria Kratina)



Phot. Fayer, Wien

Milhaud: Le boeuf sur le toit
(Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg. Leitung Valeria Kratina)



Kniende Magdalena
Matthias Grünewald: Ausschnitt aus dem Isenheimer Altar





Oben: Israhel van Meckenem, Tanz der Verliebten
Unten: Meister M. Z., Tanzfest am bayrischen Hofe

gefühl keine Neuentdeckung, denn in seinen noch dunklen chaotischen Frühzeiten war er schon einmal zu starkem und selbstverständlichem Wesensausdruck geworden. Man braucht sich nur der Musik des Mittelalters und der gotischen Mehrstimmigkeit anzunehmen, um zu erfahren, was abendländischer Rhythmus gewesen ist, und welche Verkümmerung ihm gegenüber der rationale Takt verstandesbeherrschter späterer Zeiten bedeutete.

In jener wunderbaren Musik der niederländischen Schulen des Dufay, Obrecht, Okeghem, Josquin gibt es keinen Takt im strengen Sinne. Frei waltet der lebendige Rhythmus in jeder der einzelnen Stimmen und webt ein polyrhythmisches Geschehen von ungeahntem Reichtum, wie ihn noch kein Gruppentanzbild von heute hat wieder erreichen können. Kein Zufall ist es auch, sondern im Gegenteil von sinnvollster Symbolik, daß jene Musik in ihrem rationalen Notierungsgerüst die metrische Takteinteilung noch nicht kannte. Taktstriche wurden erst eingeführt zwischen 1450 und 1600, und als sie allgemeine Verwendung gefunden hatten, war der lebendige Rhythmus der alten Zeiten in der Musik erstorben, flackerte kaum von Zeit zu Zeit noch einmal gebrochen auf. Als größten Tiefstand muß man die tote und erstarrte Schemenmusik der Gesellschaftstänze ansehen. Das 19. Jahrhundert feierte in seinen Umpapa-Walzern und Polkas wahre Bacchanalien der Oedigkeit.

Als das Licht der Renaissance die uranische Seite der faustischen Seele sich erhellen ließ, verdrängte zugleich der monodische und homophone Stil in der Musik auch den schwellenden Rhythmus der Polyphonie. Was spätere Zeiten noch erzeugten, ist eine recht bürgerliche Erinnerung an jene große Periode schöpferischer Freiheit.

Die Zeit der Zerstörung, die mit den letzten Jahren begonnen hat, warf auch das Taktgerüst samt der erstarrten Theorie wieder um. An dieser Stelle wird man über den Inhalt der Tatsache, daß manche modernste Komponisten ihre Werke wieder ohne Taktstriche notieren, keinen Zweifel hegen können.

Die Rhythmen der Neger haben ebenso wie in der Renaissance die Schriften der Griechen und Römer als der Funke gewirkt, der längst angesammelte Energien in uns selbst zur Explosion brachte.

Rhythmus liegt tiefer als die Qualitäten des Hörsinnes und des Körpersinnes, er fließt als Lebensstrom in unserer ganzen Erlebniswelt, durch ihn sind Tanz und Musik unmittelbar mit dem innersten Seinsgebiet verbunden, aber nur mittelbar miteinander, denn weder Musik noch Tanz hat ein Privileg auf Rhythmus."

Auf der Suche nach tanzbarer Musik

Die Begriffe *tanzbare Musik* und *Tanzmusik* decken sich nicht; Tanzmusik (in einem engeren Sinne) ist zum Zwecke des Gesellschaftstanzes geschriebene Zweckmusik, so wie anderseits *Ballettmusik* die zum Zweck des Bühnentanzes bestimmte Zweckmusik ist. Tanzbare Musik — als eine dritte Gattung der Tanzmusik weiteren Sinnes — ist aus zwei Komponenten entstanden zu denken. Die kaum ein paar Dezennien alte Erscheinung des künstlerischen Tanzes, des aus einer Reihe einzelner Tanznummern zusammengesetzten „Tanzabends", der Kammertanzbühne, der aus einem oder mehreren solchen Einzeltänzen bestehenden „Tanzeinlage" in Revuen, Akademien u. dgl. mehr hat ein neues musikalisches Bedürfnis hervorgerufen, das nach dem einzelnen für den Kunsttanz eigens komponierten *Tanzstück*. Diesem Bedürfnis ist bisher — das sei hier ohne weitere Untersuchung nur als Tatsache festgestellt — noch so gut wie gar nicht entsprochen, und eben dieser Mangel ist die eine Wurzel des Bedürfnisses nach tanzbarer Musik, worunter also einzelne Musikstücke zu verstehen sind, die zwar nicht für den Tanz komponiert sind, sich aber zur Tanzinterpretation eignen. Die andere Wurzel aber ist aus der Lockung zu erklären, die ein Musikstück auf den musikalischen Tänzer ausübt, es mimisch-tänzerisch auszudeuten, eine Lockung, die Anregung, Reiz, zuweilen fast Zwang sein kann.

Dem stetigen Anwachsen der Kunsttanzbewegung entsprechend ist die Nachfrage nach tanzbarer Musik eine sehr rege. Im einzelnen Falle ergibt sich etwa dieser typische Vorgang: Der Tänzer hat eine ungefähre, mehr oder minder deutliche Tanzidee und sucht nun eine seiner Vorstellung möglichst nahekommende Musik zu finden. Nun gibt es einige Möglichkeiten. Im (für den Tänzer)

günstigsten Falle ist der musikalische Helfer selbst Komponist und liefert die gewünschte Musik sozusagen „nach Maß". (Dies muß nicht notwendig ein eigentlicher Kunst entgegengesetztes „Kunstgewerbe" bedeuten, ebensowenig wie es die auf Bestellung, und oft genug sehr spezialisierte Bestellung, angefertigten Sinfonien von Haydn oder Quartette von Beethoven waren, von italienischen Opern gar nicht zu reden. Immerhin sei zugegeben, daß sich hier die Grenzen leicht verwischen.) Dieser Vorgang ist dem Tänzer gewiß am liebsten. Charakteristisch ist die Aeußerung des Tänzers Martin Gleißner: „Am liebsten tanzen wir die Musik, die zu unseren eigenen fertigen Tänzen komponiert ist. Es mag da manchmal musikalische Formen geben, die keinen rein musikalischen Eigenwert haben, aber in Einheit mit dem Tanz sehr sinnvoll und schön sind." Da aber dieser Fall verhältnismäßig selten eintritt, so wird weit häufiger „fertige" Musik gesucht. Sind der Tänzer und sein musikalischer Beirat bequem und konservativ, so werden sie irgendwelche bewährte und leicht erreichbare Pièċen wählen. Sind sie aber ehrgeizig, so machen sie sich an eine schwere Arbeit: Stöße von Musikalien werden durchgeblättert und durchgespielt. Musikalien, die beim Leihbibliothekar oder beim Musikalienhändler gerade vorhanden sind. Den Ausschlag für den Erfolg des Suchens gibt die größere oder geringere Literaturkenntnis des Musikers oder noch häufiger der Zufall. Oft endet man mit einem Kompromiß. Da man nicht das Richtige gefunden hat, so bescheidet man sich schließlich mit dem Stück, das der vorgestellten Idee verhältnismäßig am nächsten kommt; häufig genug korrigiert man das Stück und bringt die Realität des Vorhandenen mit der Idee des Vorgestellten durch Gewaltmittel — Rotstift und Schere — zur fragwürdigen Deckung. Alles in allem: Viel Chaos, wenig System.

Die Qual der Wahl im speziellen Falle wird natürlich nicht zu umgehen sein. Aber es scheint doch, daß sie im wesentlichen Maße erleichtert werden könnte, *wenn sich Berufene die Mühe gäben, die vorhandene Literatur, in erster Linie Klavierstücke, auf ihre Tanzbarkeit hin zu durchforschen, zu gruppieren, zu katalogisieren, kurz, so etwas wie einen Führer durch die tanzbare Musik auszuarbeiten.* Teilarbeiten ähnlicher Art hat wohl jeder Musiker geleistet, der als Tanzbegleiter und Tanzkorrepetitor, als musikalischer Helfer und Berater von Tänzern immer wieder um geeignete Musik bestürmt wird. Publiziert ist wenig von solchen, meist auch nur im Kopf des betreffenden Spezialisten vorhandenen und sozusagen als Berufsgeheimnis gehüteten Kenntnissen. Erste Versuche sind z. B. *Alfred Schlees* kleiner Katalog im „Tanzheft" des Anbruch, *mein* Album von 12 für den künstlerischen Tanz ausgewählten Kompositionen russischer Autoren, Spezialkataloge, die sich einzelne Verlage für den interenen Gebrauch haben anfertigen lassen.

Es ergibt sich nun die naheliegende Frage: *Nach welchen Prinzipien geschieht die Trennung von tanzbarer und nichttanzbarer Musik?* Die Antwort kann nur lauten: Nach keinen, sondern aus einem durch Erfahrung geschärften *Instinkt.* Denn dieses Gebiet ist wissenschaftlich terra incognita, und *die Intuition gilt alles.* Es kann hier nicht der Ort sein, sich ausführlich über die in Untiefen der Spekulation führenden Fragen auszulassen, die bei der Ueberlegung dieser Materie auftauchen. Daher nur in aphoristischer Kürze meine Meinung zur Sache: *Tanzbar ist jene Musik, die beim Anhören kontinuierlich dramatisch-visuelle Vorstellungen auslöst.* Es findet sich, daß bei manchen Komponisten dieser Fall sehr häufig, bei anderen fast nie eintritt. Offenbar komponieren erstere unter einer visuellen Inspiration, letztere unter einer ausschließlich musikalischen. Ob die Komposition in ausgesprochener Tanzform geschrieben ist, ist ganz belanglos. Die systematische Sichtung einer großen Menge von Klavierstücken ergab sogar das frappierende Resultat, *daß gerade von den zahlreichen Walzern, Mazurken etc. sich verhältnismäßig wenige zur Tanzinterpretation eigneten.* Welche Musik eignet sich zur Tanzinterpretation? Man höre die Meinung eines Ballettkomponisten, *Vittorio Rieti:* „Die Tanzbarkeit einer Musik hängt von bestimmten, völlig verborgenen Eigenschaften ab, die man unmöglich analysieren kann. Keine äußerliche Besonderheit wird jemals über die choreographischen Möglichkeiten einer Komposition etwas aussagen. Eine Musik wird zum Tanze geeignet sein, wenn der Tanzregisseur spürt, daß man darnach tanzen kann." Man gelangt eben, von wo aus man dem Problem gedanklich beizukommen sucht, in ein noch sehr dunkles, ja mysteriöses Gebiet, für das einige Erhellung vielleicht nur zu erhoffen ist von der an uralte pythagoräische Geheimlehre anknüpfenden *Erforschung der Beziehungen zwischen dem Gehörten und einem damit verknüpften Gesehenen, also zwischen Ton und Gestalt, Ton und Bewegung, Ton und Farbe, Ton und Sternenbahn, Ton und Kristall.* Alles das wird in der auch für Hochgebildete

meist noch esoterischen Wissenschaft der *harmonikalen Symbolik* abgehandelt, und sie ist vielleicht berufen, das exakt zu erklären, was z. B. *Schopenhauer* ahnend andeutete, als er sagte: „Aus diesem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch dies zu erklären, daß wenn zu irgendeiner Szene, Handlung, Vorgang, Umgebung eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt." Aehnliches hat wohl jeder Musiker schon bei Tanzvorführungen, in der Oper und vielleicht am stärksten im Kino empfunden.

All dies aber führt seitab von der ursprünglichen Absicht dieses Aufsatzes, der eigentlich nur die stereotypen Erfahrungen des musikalischen Tanzpraktikers wiedergeben sollte. Zu diesen gehört zweifellos die immer wieder gestellte Frage, ob nicht die „Vertanzung" von nicht für Tanz geschriebener Musik ein Unrecht an dieser und ein Unfug sei, an dem sich zu beteiligen des ernsten Musikers unwürdig sei. Darauf ist zunächst zu erwidern, daß es sich damit kaum anders verhält als mit der Musik überhaupt. Musik ist ein neutraler Stoff, aus dem einer etwas Heiliges, ein anderer etwas Schweinisches machen kann. Musik widersetzt sich nicht. Musik bleibt an sich immer rein. Es kommt also darauf an, *wer* eine Musik tanzt. Wenn etwa eine Varietétänzerin, ein ahnungsloses kleines Mädel, ein „Adagio" verlangt, so wird man ihr nicht eines von Beethoven vorschlagen. Anderseits ist nicht einzusehen, warum sich nicht die reine Kunst einer edlen Tänzerin auch an einem solchen entzünden sollte? So selbstverständlich es scheint, so muß es angesichts mancher übler Erscheinungen doch ausdrücklich gesagt werden, daß ein und dieselbe Musik für den einen tanzbar ist, für den andern nicht, daß die Tanzbarkeit Grade und Abstufungen hat, daß der Stil des Tänzers mit dem des Komponisten einklingend und gleichlaufend sein muß, soll ein Tanz*kunst*werk entstehen, daß man also als musikalischer Tanzberater geschickt und streng zu individualisieren hat. Ferner: Ueber die Kindheitsperiode des künstlerischen Tanzes, in der *alles* als tanzbar galt, sind wir doch wohl hinaus. Man wird als Musiker von Geschmack und Verantwortungsgefühl vor allem solche Stücke als tanzbar empfehlen, die durch die Tanzinterpretation nicht eine Verringerung, sondern eher *eine Erhöhung ihrer Wirkung* erfahren, weil sie eigentlich verkappte Begleitmusiken zu vorgestellten szenischen Vorgängen sind, weil sie jenes zu mimisch-tänzerischer Ausdeutung inspirierende Moment in sich tragen, das, ich wiederhole, zwar ein Mysterium ist, aber dem Instinkt des Begabten meist sofort und deutlich erkennbar. Dieser Instinkt, der manchen Tänzern in erstaunlichem Grade eignet, fühlt auch oft mit unbeirrbarer Sicherheit, wo in einer Komposition dem Komponisten „der Faden ausgegangen" ist, wo seine Inspiration aussetzte und die bloße Arbeit an ihre Stelle trat: An eben dieser Stelle versagt dann auch die Fähigkeit tänzerischer Interpretation, jenen seltsamen Parallelismus ebenso im Mangel wie in der Erfüllung erweisend. Aber, um *jedem* Mißverständnis vorzubeugen, sei hier noch ausdrücklich festgestellt: Das Kriterium der Tanzbarkeit ist völlig gesondert von dem des musikalischen Wertes.

Otto Janowitz, Wien.

Hellerau-Laxenburg

Man schreibt uns: Die Schule Hellerau-Laxenburg ist, soweit mir bekannt, die einzige Kunst- und Erziehungsstätte, an der junge Menschen in folgerichtigem Werdegang von gymnastischer Grundlage ausgehend über Bewegungslehre mit Hilfe rhythmischer und musikalischer Erziehung zum Tanz geführt werden können. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, alle Probleme, die uns heute in Verbindung mit dem Tanz beschäftigen, zu berücksichtigen, also alle aktuellen (seit Plato, Augustinus, Guglielmo von Pesaro oder Gautier *stets* aktuell gewesenen) Fragen des Verhältnisses von Tanz und Musik in Beziehung zu Raum, Zeit und Klang. *Bei extremer Auffassung des Tanzes als Raumkunst par excellence unter Mißachtung oder Vernachlässigung des zeitrhythmischen Moments kann auf die Musik entweder ganz verzichtet oder ihr eine untergeordnete Rolle zur Untermalung oder Begleitung zugewiesen werden. Auf der anderen Seite kann der Tanz mit Betonung des Zeitlich-Dynamischen aus der Musik hervorgehen, ja — wiederum im extremen Fall — als ihre bloße Uebertragung ins Räumliche aufgefaßt werden.* So grundfalsch es ist, zu behaupten, daß der Tanz Gymnastik ersetzen könne und so wenig

eine vernünftige tänzerische Erziehung auf gymnastische Bildung verzichten darf, ebenso sicher ist es, daß eine noch so hochgesteigerte gymnastische Bildung ohne oder mit Musik (wie wir sie heute in den zahlreichen Formen der sogenannten rhythmischen Gymnastik finden) noch lange nicht Tanz ist und auch nicht notwendig zu ihm führen muß. Selbst vollkommenes Uebereinstimmen von Bewegung mit Musik ist noch lange nicht Tanz. Auch wir haben, bevor sich die Eigenart der Schule Hellerau-Laxenburg herausbildete, mit unserem Meister Jaques-Dalcroze geglaubt, daß die notengetreue Wiedergabe der Musik zum Tanz führen könne. Wir haben im Verlauf der Entwicklung eingesehen, *daß die Zusammenhänge von Klang und Bewegung viel tiefere und wurzelhaftere sind, als daß sie auf eine so einfache Formel wie das Uebertragen von Noten auf Schritte gebracht werden könnten.* Auch unsere rhythmische Erziehung hat aus dieser neueren Erkenntnis die Folgerungen gezogen und alles aus ihr eliminiert, was einer mechanischen Uebertragung metrisch-musikalischer Erscheinungsformen auf Bewegungsvorgänge gleichkommt und zur Mißachtung der Gesetze körperlicher Bewegung führen könnte.

Durch diesen Aufbau gelangen wir ganz von selbst und folgerichtig zu jener Auffassung des neuen Tanzes, die, theoretisch erkannt und praktisch geübt, sich aus dem Zusammentreffen der zwei gleichberechtigten, von jeher (wenn nicht gewaltsam getrennt) geschwisterlich vereinten Künste ergibt. Bei richtiger Auswahl tanzbarer Musik (wozu Fugen und Sonaten bestimmt *nicht* gehören) ist es für tänzerisch und musikalisch erzogene Künstler durchaus möglich, Tanzwerke zu schaffen, die den Gesetzen des Raumes, der Zeit und des Klanges in gleichem Maße gehorchen. Daß diese Forderung durchaus unabhängig ist von der Pflege bestimmter Stile oder Formen, haben die Programme der *Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg* zu zeigen versucht. Diese Gruppe unter der künstlerischen Leitung von *Valeria Kratina* vereint eine Anzahl der besten jüngeren künstlerischen Kräfte, die aus der Schule Hellerau-Laxenburg hervorgegangen sind. Sie stehen jenseits des Schulischen, auf dem Gebiete selbständig schaffender Kunst. Einige dieser jungen Künstlerinnen haben sich auch schon als Solistinnen einen Namen gemacht, so *Rosalia Chladek, Mary Hougberg, Annsi Bergh.* In *Emmy Ferand* hat die Gruppe eine dekorative Mitarbeiterin, die die vielfältigen tänzerischen Aufgaben auf dem Gebiete des Kostüms und der Maske, dem besonderen Charakter der Werke entsprechend, jeweils neu zu lösen versucht. Dekorationen wurden bisher fast gar nicht verwendet oder auf ein Mindestmaß beschränkt. Als Dirigenten wurden — um Bekanntere zu nennen — zur Mitarbeit herangezogen: *Hermann Scherchen, Eugen Szenkar, Paul v. Klenau, Paul Amadeus Pisk.* — Ein Blick auf das Repertoire der Tanzgruppe in den 5 Jahren ihres Bestandes, in deren Verlauf sie fast in allen größeren und mittleren Städten Deutschlands, Oesterreichs, in der Schweiz, in Italien, und dem übrigen Ausland auftrat, zeigt die Vielseitigkeit der musikalischen Vorlagen und damit verbunden die Verschiedenheit der Stilformen. So wurde versucht, den alten Ballettgeist *Mozarts* von „Les petits riens“ in neuer tänzerischer Form erstehen zu lassen oder im Rahmen einer szenischen Aufführung der heiteren Bachschen Geburtstagskantate „Der zufriedengestellte Aeolus“ (Wien) den adäquaten tänzerischen Chorstil zu finden. Zu *W. Fr. Bachs* Orgelkonzert hinwiederum entstand in tänzerischer Umdeutung eine „Dramatische Suite“. Die erste, gleich sehr exponierte Tat auf dem Gebiete des zeitgenössischen Musikschaffens war die Aufführung von *Bartók:* „Der holzgeschnitzte Prinz“ (Hellerau, Wien). Ihr folgt die schon rein bühnentechnisch eigenartige „plastische Dichtung“ von *Claudel* und *Milhaud:* „Der Mensch und seine Sehnsucht“ (Dresden, Wien). Als vorläufig letzter Punkt dieser Linie kann die ins Groteske vielfach überdimensionierte Barpantomime „Le boeuf sur le toit“ von *Cocteau* und *Milhaud* (Frankfurt a. M., Wien) betrachtet werden. In der gleichen Richtung, doch weniger überspitzt, mehr aufs Marionettenhafte eingestellt die „Suite en bleu“ von *Strawinsky* und „Puppazetti“ von *Casella*, die zu Weihnachten gleichzeitig mit der neuen Zirkuspantomime „Manege“ von *Labroca* unter der musikalischen Leitung von *Stefan Strasser* im „Teatro di Torino“ zur Aufführung gelangen werden. Von dem Gegenpol des Musiklosen aus bewegen sich die Arbeiten ausgesprochen dramatischen Charakters, wie der „Totentanz“ von *Valeria Kratina*, oder die Macbeth-Studie „Die Hexen“, in eine Richtung, die sich zuletzt im Rahmen der *Festspiele im griechischen Theater zu Syrakus*

und im römischen Theater zu *Ostia* auswirkte. Es waren Versuche, die darauf hinzielten, in dramatischen Meisterwerken der Antike (Aeschylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes) den musikbegleiteten, oder auch von ihr ganz losgelösten Bewegungschor als Träger der tragischen und komödischen Aktion zu gestalten.

Auch ein kurzer Hinweis auf die in Einzel- und Kammertanzabenden getanzten Komponisten — (alte: *Bach, Corelli, Lully, Cimarosa, Frescobaldi* usw. — neue: *Bartók, Kodaly, Petyrek, Prokofieff* usw.) wird unsere Auffassung erhärten, daß einheitliche, zielbewußte Erziehung zum Tanz durchaus nicht identisch sein muß mit doktrinärer Uebung einer einzigen, alleinseligmachenden Kunstrichtung. Echte künstlerische Gesinnung freilich vorausgesetzt.

Ernst Ferrand.

Tanzbare Musik

Das Tänzerische bei Ernst Toch

Musik und Tanz sind Geschwister. — Heute, in der Zeit einer neuen Musikrenaissance, ist — für den *neuen Tanz* auch eine *neue Musik* gekommen. Wir können ihren Bereich hier nicht abschreiten. Wir wollen nur an einem der markantesten Vertreter der neuen Komponistengeneration, an *Ernst Toch,* nachweisen, wie sehr sein Schaffen von tänzerischen Motiven durchsetzt ist und dem Tanz entgegenkommt.

In den *Klavierwerken* Tochs spricht sich die tänzerische Bezogenheit naturgemäß absichtslos und darum am reinsten aus, ohne Programm und darum am überzeugendsten für das „Weltanschauliche", das dahintersteht. Da sind die „Burlesken", op. 31, die in ihrer frischen Natürlichkeit, in ihrer scharf ausgeprägten Dynamik die Tänzer besonders gereizt haben und von *Terpis, Jooß* und vielen andern getanzt wurden. Ob man nun eines der Stücke herausgreift (wie ich es vor kurzem in einer Tanzmatinee der Mannheimer Wigman-Schülerin *Frieda Ursula Back* sah, die eine ihrer Schülerinnen das zweite Stück unter dem musikalisch bestimmenden Titel „Con fuoco" tanzen ließ): überaus wirksam lassen sich die drei Teile zu einer kleinen Tanzsuite verbinden, die mit dem mechanisch überspitzten Wirbel des „Jongleurs" in einer brillanten Spirale ausläuft. Die „Drei Klavierstücke", op. 32, setzen fort, was die beiden ersten Burlesken in Mittelteilen (Trios darf man im Hinblick auf das tänzerische Element in ihnen wohl sagen) angedeutet hatten: lyrische Stimmungen, die den Tanz auch in seiner seelenenthüllenden Kraft zeigen wollen. Das zweite Stück dieses Werkes könnte man, wollte man eine Tanzanweisung schreiben, ein zartes Pastorale nennen, Hirtenszene an der Quelle, ein Flötenton, ein Hauch des Zephir, dem mit dem dritten Stück, dem „Mäßigen Allegro", das voll ungebärdiger Kraft das Taktschema sprengt, erweitert, zusammenzieht, die Bocksprünge, der Panische Schrecken schnell wie ein störendes Ungewitter folgen. — Auch das nächste Klavieropus, die „Capriccetti", op. 36, ist voll unbewußter Tanzrhythmik. Manchmal weist schon die Ueberschrift darauf hin, in Nummer 2, das „lebhaft" einsetzt, in Nummer 3, das sich „graziös, heiter" gibt, in Nummer 5, das das Ganze „mit ausgelassenem Humor" hinausspielt. Zu diesen bieten die übrigen Stücke lyrische Zwischenspiele, die vermöge ihrer rhythmischen Pointierung tänzerisch leicht und als Gegensätze wirkungsvoll ausgearbeitet werden können. — Im letzten Klavierwerk endlich, den „Tanz- und Spielstücken", op. 40, ist der Tanz Programm geworden. Hier findet der Tänzer eine Menge von Motiven, von denen er seine Phantasie befruchten lassen kann. Gekrönt wird das Werk von den beiden letzten Stücken, die einen gewissermaßen stilisierten *Jazz* durchleuchten lassen. Ernst Toch hat damit praktisch die Schlußfolgerung gezogen aus seiner Stellung zum Jazz, die er einer Zeitungsumfrage gegenüber so formuliert hat: *„Daß die ‚Kunst'-musik den Jazz in ihre, in stetigem Fluß befindliche äußere Ausdrucksform aufgenommen hat, erscheint mir ebenso zwangsläufig und selbstverständlich, wie daß dieser strukturelle, allenfalls stilistisch beachtliche Prozeß die Frage nach ‚Gefahr und Bereicherung unserer musikalischen Kultur' nicht trifft".*

In den *Kammerorchesterwerken* ist die Beziehung zum Tanz ohne weiteres gegeben. Die „Tanz-Suite", op. 30, ist teilweise zu der Tanzdichtung „Der Wald" von *Frieda Ursula Back* komponiert und dann ergänzt worden. Der Tanzdichtung lag, wie die Partitur ver-

merkt, keine Handlung zugrunde, sondern freie tänzerische Gestaltung der in den Titeln (Nr. 1: „Der rote Wirbeltanz", Nr. 2: „Der Tanz des Grauens", Nr. 4: „Der Tanz des Schweigens", Nr. 6: „Der Tanz des Erwachens") ausgedrückten Waldstimmungen. So ließ sich leicht die Suite zusammenstellen, die in ihrer Stimmungsintensität und in der Variation der Momente außerordentlich wirksam ist. Der erste Satz stürmt wild dahin, der zweite verbirgt sich in lastender Verhaltenheit, der dritte, ein Intermezzo, hellt das Bild mit freudigen Farben auf, der vierte deutet über einem Ostinato-Baß ein klingendes Schweigen an, der fünfte wirft als Intermezzo wieder groteske Schauer über die Tanzenden, und der sechste tanzt sich im Walzertempo die Seele aus dem Leib. — Das Werk gelangte an verschiedenen Bühnen (Münsterer Tanzgruppe *Jooss*, Braunschweig, Essen, Stettin usw.) zur Aufführung. — Die „Fünf Stücke für Kammerorchester", op. 33, wurden gleichfalls für eine Tanzdichtung für *Heide Woogs* „Der lebende Tempel' (Duisburg 1924) komponiert. Auch hier finden wir eine große Variabilität des Rhythmischen, eine ins Phantastische stoßende Klanglichkeit, zwei Elemente, aus denen der Tänzer sein magisches Haus baut.

*

Die *Schauspielmusik*, die Toch zu den „Bacchantinnen" des Euripides in der Uebertragung von *Berthold Viertel* für das Mannheimer Nationaltheater geschrieben hat, ist selbstverständlich stark am griechischen Tanz orientiert. In dem Tanz der Bacchantinnen wechselt das Dionysische mit dem Apollinischen, das Bacchantisch-Wilde mit dem Kultisch-Anbetungsvollen ab. Das parodistische Element drängt sich in dem Tanz der beiden Greise Kadmos und Teiresias in den Vordergrund. Ganz in zarten Farben ist der idyllische Tanz gehalten, der als Bläserstück gesondert seinen Weg machte. Einen stark kultischen Einschlag hat auch der auf einer exotisch gefärbten Tonleiterfolge aufgebaute Tanz der Beschwörung. — Auch in *Klabunds* neuem Schauspiel „Das Kirschblütenfest", zu dem Toch eine Musik geschrieben hat (Uraufführung Oktober 1927 in den Hamburger Kammerspielen), fand Toch tänzerische Motive vor. Da galt es einen mit verhaltener Fröhlichkeit vorüberziehenden Tanz der Masken musikalisch zu untermalen und den Tanz des Todes am Grabe Kwans zu rhythmisieren. — Schließlich sei noch des *Bühnenwerkes* „Die Prinzessin auf der Erbse" gedacht, in der eine wichtige pantomimische Szene, die Szene der Bettaufrichtung, durchaus tänzerisch gedacht ist. Mägde und Diener verrichten die Arbeit tändelnd, spielerisch, das Ganze ist eine märchenhaft schwebende Szene, das musikalische Herzstück des Werkes, dem auch das Vorspiel entnommen ist.

Der Rückschluß auf den Komponisten Ernst Toch liegt nahe: Wenn die Musik bei ihm gewissermaßen auf ihren Ausgangspunkt zurückgeführt wird, so sagt das für ihren spezifisch musikalischen, von nichts äußerem beeinflußten Charakter alles. Die Musik ist wieder in ihre alten Rechte eingesetzt. Sie schwingt sich frei aus im ewigen Raum. Ihr Pendelschlag ist Rhythmus des Tanzes. Musik und Tanz sind die Königskinder, die endlich, nach langer, banger Trennung, wieder zusammenkamen.

Karl Laux, Mannheim.

Aus den Verlagen

C. F. Peters, Leipzig:

BRAHMS, op. 39, Walzer f. Kl. zu 4 Hd. Bearb.: Kl. zu 2 Hd. (vom Komponisten); Kl. u. Vl. (Paul Klengel); Kl. Orch. (Wittenbecher); Salon-Orch. (Wittenbecher). In Einzel-Ausgabe: Walzer A dur Nr. 15 f. Vl. u. Kl. (Hochstein).

BRAHMS, Ungarische Tänze (Original) für Kl. zu 4 Hd. (2 Bde.) Bearb. f. Kl. zu 2 Hd.

GRIEG, op. 17, Nordische Tänze und Volksweisen f. Kl. zu 2 Hd.

GRIEG, op. 35, Norwegische Tänze; op. 46, Nr. 3, Anitras Tanz; op. 55, Nr. 2, Arabischer Tanz; op. 57, Nr. 5, Sie tanzt; op. 72, Norwegische Bauerntänze. Im wilden Tanz, Nachlaß Nr. 1.

MOSZKOWSKI, op. 12, Spanische Tänze; op. 45, Nr. 1/2 Polonaise, Guitarre; op. 51, Fackeltanz; op. 55, Polnische Volkstänze. Walzer in As dur ohne Opuszahl; Boabdil, Ballettmusik.

REGER, op. 130, Nr. 5, Valse d'amour (Ballett-Suite)

NIEMANN, op. 108, Pavane und Gavotte, op. 109, Galante Musik; op. 111, Menuett und Bourrée.

SCHUBERT-Tänze.

Ries & Ehrler, G. m. b. H., Berlin:

ERWIN SCHULHOFF: Arabesken, Grotesken, Pittoresken. (*Begabtester moderner Tanzkomponist.*)

SMIDT-GREGOR: Dimmy-Dommy, Electric, Troppy (im ständigen Repertoire von Lucie Kieselhausen und Troplowitz).

N. Simrock, G. m. b. H., Berlin:

a) Orch.-Part.: 1. JAQUES-DALCROZE, Tanzsuite in 4 Sätzen. *Der bekannte Tanz-Reformator.* 2. KAREL, op. 16, Slavische Tanzweisen 1, 2. *Karel, wie auch Ondricek: Ausdeuter des schon von Dvorák ans Licht gezogenen Volksgutes.* 3. LENDVAI, op. 30, Archaische Tänze. *Vorzug großer Echtheit; hat in erster Linie philologischen, sodann künstlerischen Wert.*

b) Kamm.-M.: 1. BLUMER, op. 53, Tanzsuite für 5 Blasinstrumente. *Aeußerste Grenzen neuerer Tanzkunst. Selbst der One-step so konzertfähig.*

c) Vl. u. Kl.: 1. NOREN, op. 16, Suite. 2. HUBAY, op. 102, Czardas. 3. ONDRICEK, op. 3, Danses bohèmes. 4. ZARZYCKI, op. 35, Introduction et Cracovienne. *Bei Hubay fesselt der rassige letzte Satz. 3 und 4 verwenden Tänze ihrer Heimat.*

d) Kl.: 1. DYK, Tanzweisen. 2. GAL, op. 24, Suite. 3. NIEMANN, op. 91, Menuett. 4. WATERMAN, op. 8, Walzer. *d) 1: Konzertbearbeitung bekannter Weisen. d) 2: Mit Glück „neuer Wein in alten Schläuchen". d) 3: Der Leipziger Ton-Poet.*

e) Bücher: HOWARD, Auf dem Wege zur Musik, Band 8. *Zu Laban und Dalcroze vielfach im Gegensatz.*

Verlag Tischer & Jagenberg und **Wunderhorn-Verlag, Köln:**
Klaviermusik in Tanzform

C. CZAMIAWSKI, op. 23, 6 Tanzfantasien *(effektvoll).*

J. HAAS, op. 51, Deutsche Reigen und Romanzen *(idealisierte Tänze).*

E. STRAESSER, op. 23 *(große Form, Fantasie-Tänze).*

H. UNGER, Türkische Tänze, Ukrainische Tänze *(Originalmelodien differenziert, harmonisiert).*

J. WEISMANN, op. 35, Tanzfantasie *(12 verschiedene Tanzcharaktere).* Op. 59, Kleine Walzer *(ähnlich wie Schubert).*

Universal-Edition, Wien:

I a) **Walzer** [auch Ländler]

B. BARTOK, op. 6, 14, Bagatellen: XIV. Valse *(burlesk, phantastisch).*

J. BITTNER, Tänze aus Oesterreich: 1. *(ländlerartig).* 3. *(Ländler mit dramatisch-phantastischen Unterbrechungen).* 4. *(derber Ländler).* 6. *(L großer Walzer mit Einleitung).* Augustin-Walzer aus „Todestarantella" *(L Tanzwalzer).* Valse lente *(zart).* Valse de Union *(lebhaft, graziös).*

A. CASELLA, 11 pièces enfantines: 2. Valse diatonique *(burlesk, parodistisch).*

L. GODOWSKY, Triakontameron [30 Stimmungen und Bilder im ¾Takt]: 2. Wald in Tirol *(zarter Ländler).* 3. Paradoxe Stimmungen. 11. Alt-Wien *(Valse sentimentale).* 13. Das tanzende Vindobona *(Wiener Walzer).* 14. Schaumwellen *(d moll Steigerungen).* 15. Die Verführerin *(elegant).* 24. Wiegenlied *(äußerst zart [K]).*

P. v. KLENAU, Klein-Ida-Walzer (*L* aus dem Ballett „Klein Idas Blumen"), Drei Stimmungen: III *(quasi Walzer, zart, kapriziös).*

Z. KODALY, Valsette *(kapriziös, Walzerrhythmus nur angedeutet).*

E. W. KORNGOLD, Walzer-Entr'acte aus „Der Schneemann".

A. LIADOFF, Compositions: op. 9, Walzer *(quasi Chopin).* Op. 2, Biriulky: I, XIV *(Presto Walzer).*

F. PETYREK, 6 groteske Klavierstücke: 3. „Wurstelprater" *(dissonant, parodistisch).*

W. REBIKOW, Tabatière à musique: I. Valse *(Spieldose [Ballett, Puppe]).* Walzer aus dem Märchenspiel „Der Christbaum" *(zart).* Op. 14, Suite de ballet: 8. Danse des clochettes *(Spieldose [Ballett]).*

M. REGER, op. 22, 6 Walzer: I. VI.

b) **Polkas**

M. BALAKIREW, Polka.

J. BITTNER, Tänze aus Oesterreich: 2. Polka-Rhythmus.

J. FRIEDMANN, op. 72, Polnische Lyrik: 5. Tändelei *(quasi Polka).*

A. GRUENFELD, 5 Polkas de concert: 2—5.

S. PALMGREN, op. 32, 3 Klavierstücke: 3. Im Polkatakt.

W. REBIKOW, Tabatière à musique: 2. Polka *(Spieldose [Puppe, Ballett]).*

A. RUBINSTEIN, op. 82, Nr. 7: Polka.

B. SMETANA, Polkas: insbes. II. VII. Böhmische Tänze: IV. Polka.

V. STEPAN, op. 6, Con amore: Polka *(grotesk)*.

c) Mazurkas

N. ARTCIBOUCHEV, Mazurka.

A. BORODINE, Petite Suite: 3, 4.

C. CUI, op. 20, Miniaturen: 11. *(zarter Haupt-, derber Mittelsatz)*.

I. DOBROWEN, 4 Mazurkas: insbes. op. 11 *(zart melancholisch)*.

I. FRIEDMANN, op. 33, 2 *(p Ausklang)*. Op. 85, 6 Mazurkas: insbes. II, VI. Op. 53, Polnische Lyrik: 1. Herbst *(zart, quasi Mazurka)*.

B. GLIERE, 24 Pièces caractéristiques: 2. Danse polonaise *(quasi Mazurka)*.

A. GRETSCHANINOFF, op. 53, 4 Mazurkas: insbes. Nr. 2 *(originell)*.

A. LIADOFF, Compositions: einige Mazurken.

W. REBIKOW, Tabatière à musique: 3. Mazurka *(Spieldose [Puppe, Ballett])*. Op. 8, Rêveries d'automne: 9. Mazurka *(zart)*.

A. SKRJABIN, op. 2, Nr. 3, Impromptu à la mazur; Nr. 3, 10 Mazurkas: 2, 6 *(6. quasi Scherzo mit melancholischem Schluß)*.

d) Märsche

A. BORODINE, Petite Suite: 1. Au concert *(L feierlicher, langsamer Marsch, pp—ff—pp)*.

E. DOHNANYI, op. 17, Humoresken: 1. Marsch *(L)*.

I. FRIEDMANN, op. 72, Polnische Lyrik: 4. Soldatenmarsch.

K. L. YIRAK, op. 24, Lebenswende: 4. Marsch.

M. LABROCA, Ritmi di marcia.

F. LAZAR, I. Suite: 5. „Ochsenkarren" *(quasi langsamer Marsch)*.

N. MEDTNER, op. 14, 1, Conte; 14, 2 Conte; op. 31, 1, Marche funèbre *(L marschartig)*.

S. LIAPUNOFF, op. 41, Fêtes de Noël: Cortège des mages *(L feierliche Marschszene ppp ≦ fff)*. (Schluß folgt.)

Ankündigung

Aus dem nächstfolgenden Heft 8: Jens Keiths „Neue Tanzbühne" in Baden bei Wien von Schlee / „Die Moreske" von P. Nettl-Prag / „Stammt unsere Musik vom Tanze?" von R. Sondheimer-Berlin / Das Frankfurter Jazz-Konservatorium / Tanzinsel Fehmarn / Laufende Besprechungen über M. Wigman, H. Nottebohm, Loheland / Junge Schweizer Musik.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart.

NEUERSCHEINUNGEN

BÜCHER

[illegible]

MUSIKALIEN

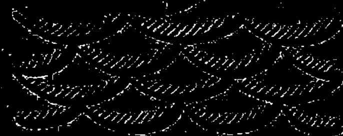
[illegible]

NEUE MUSIK ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. • HEFT 8





STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER) NACHF.
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

49. JAHRGANG 1928 / HEFT 8

NEUE
MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Junge Schweizer Musik

Von Dr. Willi Schuh, Zürich

Man kennt in Deutschland nicht allzuviele Namen schweizerischer Komponisten. *Hegar*, *Huber* und *Suter*, die unlängst Verstorbenen, von der mittleren Generation *Andreae*, *Schoeck* und vielleicht *David* wird man zu nennen wissen, von Welschen höchstens *Doret*, *Jaques-Dalcroze* und *Pierre Maurice*. Daß *Klose* und *Courvoisier* und von den Jungen *Honegger* Schweizer sind, mag den meisten unbekannt sein. Aber nicht diese in gewissem Sinne Fertigen, Ausgereiften und in ihrem Wesen einigermaßen klar Ueberblickbaren sollen hier gewürdigt werden, sondern der jungen, suchenden und aufstrebenden Generation seien ein paar Worte gewidmet. Honegger hätte gewiß Anspruch darauf, zu den Jungen gerechnet zu werden, aber er gehört innerlich und auch seinem Lebensgang nach kaum zu den Schweizern und ist überdies auch in Deutschland bereits gut gekannt. Und Othmar Schoeck gebührte als einzigem Genie unter einer Fülle von starken Talenten eine eingehendere Würdigung, als sie in diesem größeren Zusammenhang gegeben werden könnte.

Man mag fragen, ob eine gesonderte Betrachtung der schweizerischen Musik sich rechtfertige, ob nicht die deutschsprachigen Musiker einfach dem deutschen, die welschen dem französischen Musikkreis zuzurechnen seien. Die Frage ist hier in der Schweiz während des Krieges mit mehr oder weniger leidenschaftlicher Stellungnahme lebhaft genug diskutiert worden. Ich möchte sie (als im Grunde belanglos) hier nicht zu lösen versuchen und nur feststellen, daß eine gewisse Bindung und vor allem *ein Zusammengehörigkeitsgefühl von Deutsch und Welsch in musikalischen Dingen in der Schweiz besteht, und daß dieses Gefühl im allgemeinen zweifellos stärker ist, als das Gefühl der Zugehörigkeit zur deutschen Musik einer- und zur französischen andererseits.* Die besondere, typisch „schweizerische" Atmosphäre ergibt sich wohl auch aus einer gewissen vorsichtig-zurückhaltenden Ausschaustellung gegenüber dem Gären und Werden, den rasch einander ablösenden „Richtungen" und Moden in den großen Kunstzentren. Die dem Schweizer eigene Beschaulichkeit schafft einigermaßen Distanz; wie mir scheint, mit Vorteil. Ein „épater le bourgeois", wie es Hindemith oder Krenek in ihren Anfängen sich leisteten, wäre hier kaum denkbar. Man lebt in der Schweiz trotz aller wachsenden Betriebsamkeit doch ruhiger und in gesicherteren Bezirken. Kriegs- und erste Nachkriegsjahre sind gewiß nicht spurlos vorübergegangen und der junge Schweizer Musiker sucht

mehr als je seine Studien im Auslande zu betreiben oder doch zu vervollständigen (und zwar bezeichnenderweise meist in Deutschland *und* Frankreich). Aber man ist nicht so sehr von der Angst befallen, den Anschluß an das Neueste zu verpassen, *man ist weniger maschinengläubig*. Die Natur und ein noch nicht ganz entromantisiertes Leben wirken den Versuchungen sowohl des Jazz wie des allzu Spekulativ-Experimentellen entgegen. Die Gefahr der „Entseelung der Musik" scheint mir in der Schweiz — zum mindesten vorderhand — geringer. Der Schweizer Komponist steht meistens in der Praxis, und zwar vorwiegend als Chorleiter. Die Kleinheit der Verhältnisse bringt es mit sich, daß viele tüchtige Musiker an kleinen Orten und auf dem Lande tätig sind. Es ergibt sich damit eine engere Bindung an das Volksempfinden, wie auch an den Volksgeschmack. Impuls und Gefahr liegen nahe beieinander.

Trotzdem: die *junge* Schweizer Musik kennt den Akademismus kaum. Die Generation der Huber, Suter, Doret, Andreae (selber natürlich dem Akademismus entwachsen) ist kaum irgendwo künstlerisches Vorbild, — sie ist nur die Generation verehrter Lehrer. Die Mittelstellung zwischen Deutsch und Welsch ist schon vor zwei, drei Jahrzehnten Anreiz gewesen, eine Synthese von deutschem (damals Strauß-epigonalem) Musikstil mit dem französischen Impressionismus zu versuchen, sie ist kaum gelungen. Heute aber spürt der junge deutsch-schweizer Musiker in Paris nicht mehr den Geheimnissen der schillernden und verschwebenden debussystischen Klänge nach, sondern sucht Formenklarheit, Durchsichtigkeit der Faktur zu erringen, sucht Erlösung von einer gewissen angeborenen Schwerfälligkeit. Honegger und Strawinsky drüben in Frankreich, Hindemith in Deutschland, sind auch für die Schweiz die stärksten Anreger geworden, während Schönberg, Schreker oder Krenek kaum wesentlichen Einfluß auszuüben vermögen. Eine neue Polyphonie wird auch hier erstrebt; sie geht aus von intensiver Beschäftigung mit den Meistern der vorbachischen Zeit. Eine Jugendmusikbewegung wie die deutsche kennt die Schweiz zwar kaum, um so mehr aber die aus ihrem Kreis hervorgegangenen Publikationen alter polyphoner Musik. Das Beispiel Kaminskis und Thomas' scheint fruchtbar zu werden. Man ist sich aber sehr klar darüber, daß jene unschuldsvollen Zeiten unweigerlich dahin, daß unsere Empfindungswelt anders geworden ist, und schafft, wie die Genannten, nicht Rekonstruktionen, sondern Heutiges, freilich nicht fürs Heute allein, sondern strebt nach Dauerwerten. Das Allgemein-Menschliche steht im Vordergrund, nicht das „Neue" an sich und das scheint mir das Gute und Gesunde, das Hoffnungsvolle in dieser Musik. Dazu stimmt es, daß als wichtigstes Erlebnis der jungen Generation *Othmar Schoeck* genannt werden muß, der außer und über der Zeit ganz dem Ewigen der Menschenseele zugewandt, in der Vollkraft schöpferischen Vollbringens in den letzten Jahren so Zeitlos-Großes wie die „Elegie" und die „Penthesilea" vor uns gestellt hat. Dies Gegengewicht gegen die Einwirkung der „neuen Sachlichkeit" darf nicht übersehen werden. — Die Situation der schweizerischen Musik ist im gegenwärtigen Augenblick nicht auf eine einheitliche Formel zu bringen, Wege und Ziele zeichnen sich nicht überall deutlich ab; von ein paar Köpfen nur soll Bericht gegeben werden, die das Wesen der schweizerischen Musik zu charakterisieren vermögen.

Von den nicht mehr ganz Jungen ist die stärkste und zugleich die liebenswürdigste Erscheinung der Aarauer *Werner Wehrli* (geb. 1892), dem schon 1914 der Mozart-Preis wurde für ein Streichquartett, das durch ausgesprochenen Formensinn und echt kammermusikalische Musizierfreudigkeit auffiel. Gerade für Wehrli wurde der überströmende Ausbruch der frühen Schoeck'schen Lyrik wichtiges Erlebnis. Daß er ein Eigener immer mehr geworden ist, spricht für die Stärke seiner Persönlichkeit wie seiner Begabung, die an Frische und Unmittelbarkeit der Schoeck'schen verwandt ist. Wehrli ist aber vielleicht verhaltener, und kommt vor allem weniger vom Gesang her; die Kammermusik ist sein ureigenstes Gebiet. Sonaten für verschiedene Instrumente, Streichquartette und Variationenwerke sind wiederholt auch schon in Deutschland, z. B. in Frankfurt und München erklungen. Kammermusik ist auch sein „Märchenspiegel" (ein Bühnenwerklein zartester und glücklichster Inspiration), sind C. F. Meyer-Gesänge für Bariton, Kammer-Chor und -Orchester, ist seine meisterliche „Sinfonietta". Dazwischen wirft Wehrli mit unerhörter Leichtigkeit Festspielmusiken hin (1924 und 1927 für Aarau und Brugg), die den höchsten Typus dieser für die Schweiz so charakteristischen Gattung darstellen. In ihrer kraftvoll-herben Klangwelt spiegelt sich vielleicht gegenwärtig am stärksten noch urwüchsig schweizerisches Wesen. Ein derb-fröhlicher holzschnittmäßiger Einakter „Das heiße Eisen" (nach Hans Sachs) liegt ebenso im Bereiche der Wehrlischen Persönlichkeit wie die Klavierminiaturen Op. 17 und 24 (Verlag Hug), die in konzentriertester Form Wesentliches geben. Einige wenige Lieder auf eigene und Hesse-Texte sind strömender Gesang und binden doch Gedicht und Musik zu einer beglückenden Einheit. Die Natürlichkeit, mit der Wehrli (auch darin Schoeck ähnlich) Ueberkommenes mit modernsten Ausdrucksmitteln organisch zu verbinden weiß, sichert ihm innerhalb der schweizerischen Musik, die um dieses Problem mit besonderer Zähigkeit ringt, einen hervorragenden Platz. Wehrlis Musik ist bei aller musikantischen Unbekümmertheit überall Ausdruck einer Verzauberung der Seele, — die Spielfreude wird nie Selbstzweck. In seinem neuesten Werk, einem der Vollendung entgegengehenden, „Requiem" genannten weltlichen Oratorium auf eine eigene Dichtung, brechen innere Welten, ungeahnte Seelenbereiche auf, die vielleicht unzeitgemäß sind, — wenn man unter „zeitgemäß" nur das Aktuelle versteht. In Wirklichkeit sind sie allmenschlich und allgegenwärtig. Nicht Problematisches, Weltanschauliches wird in Musik gesetzt; dieses ist nur der selbstverständliche Untergrund, aus dem eine freie, gelöste und in ihrer speziellen Atmosphäre durchaus *neue* Musik quillt, eine Musik, die kühn ist, aber kein neutönerisches Gebaren braucht.

Problematischer und vor allem schwerflüssiger als Wehrli, aber ihm und Schoeck doch auch irgendwie verwandt, erscheint *Walter Schultheß* (geb. 1894), der bei Courvoisier und Reger studierte, wenig veröffentlicht und überhaupt eine grüblerische, wenig gelöste Natur ist. Sein Werk öffnet sich dem ersten Hören nicht leicht, aber hinter der Verhaltenheit ist ein ebenso zartes, wie kraftvolles Wesen spürbar. Eichendorff-Gesänge für Chor und Orchester (alles bei Schott) haben einen eigenen Klang, einen Zauber, der aufhorchen läßt. Nach zwei zum Teil noch etwas krampfigen (von Reger nicht ganz freien), aber doch in den langsamen Sätzen starke

Innerlichkeit verratenden Violinsonaten und einem Concertino brachte das Cellokonzert Op. 14 (Variationen über ein eigenes Thema) einen Aufschwung und eine höchst bemerkenswerte Eroberung von neuen, auf intensivsten Ausdruck gerichteten harmonischen Bezirken. Die Variationenform ist hier, im Gegensatz zu Wehrli (der sie ebenfalls liebt), nicht aus Spielfreudigkeit geboren, sondern dient restlosem Ausschöpfen der einem großgefühlten Thema drangvoll innewohnenden Kräfte. Atonalität ist bei Schultheß so wenig wie bei Schoeck oder Wehrli Prinzip, sondern expressives Mittel. — *Paul Müller* (geb. 1898), von dem noch wenig bekannt geworden ist (Kammermusik erschien bei Simrock und Hug), hat sich mit seinem „Tedeum" (Schott) in Deutschland mit einem Schlag Beachtung erzwungen, nachdem man ihn in der Schweiz als Schöpfer eines „Marienleben"-Zyklus für Kammerorchester (nach Rilke) als überaus feinsinnigen und begabten Musiker schon schätzen gelernt hatte. Seine derbe, etwas trockene, aber großzügige Art scheint sich nun reicher zu entfalten. Man darf von ihm wohl vor allem in der Chorkomposition Bedeutsames erwarten. Seit Schoecks „Dithyrambe" und „Trommelschlägen", Suters „Laudi" ist an Chorwerken in der Schweiz wenig Gewichtiges entstanden. *Ernst Kunz* (geb. 1891) baut auf guter Tradition weiter, ohne wohl je hoch gespannte Erwartungen erfüllen zu können, während *Wehrli's* „Lebenslauf" (Hug) nach Hölderlin, ein Werk von hinreißender Dithyrambik und metallener Klangwucht doch mehr an der Peripherie seines Wesens entstanden scheint; mit einigen Frauenchören, besonders den „Liedern der Vergänglichkeit" hat er aber Stücke von bestrickendem Zauber und ganz neuartiger Prägung geschaffen. — In dem jungen *Willy Burkhard* (geb. 1900) scheint ein Chorkomponist großen Stils heranzuwachsen; eine a cappella-Motette „Ezzolied" (ungedruckt) bedeutet mehr als nur ein Versprechen. An vorklassischen Meistern geistig wie satztechnisch geschult, aber in kühnster Harmonik baut er nach einem Text aus dem 11. Jahrhundert die Christusgeschichte groß und hinreißend auf. Hier ist ein ganz neuer Klang, sachlich, herb und schlicht, dabei doch von innerlich bewegtem Ausdruck, im Stil fast unvergleichbar, am ehesten vielleicht noch — wenigstens in gewissen Aeußerlichkeiten — mit Hindemiths Vokalsatz in Beziehung zu bringen. Die technischen Schwierigkeiten, die diesem im Linearen wie im Harmonischen gleich neuartigen Werke innewohnen, wird man dem inneren Gehalt zuliebe auch hier zu bewältigen lernen. Burkhard hat sich, nach einem wenig geglückten Violinkonzert, größere Formen bisher in bemerkenswerter Selbstzucht versagt. Was in früheren (von Schoeck stark beeindruckten) Liederfolgen, dann in Duetten für zwei Soprane und Geige, in Suiten, einem Streichtrio und zwei Orgelsonaten bisher vorliegt, ist noch nicht ganz frei von Konstruktivem, allzu Abstraktem und von einer gewissen Sprödigkeit, aber in der formalen Entwicklung der Themen und in der reibungsvollen konstruktiv wesentlichen Harmonik so folgerichtig, ernst und bewußt gestaltet, daß sein Schaffen mit Recht seit den letzten Tonkünstlerfesten starke Beachtung fand. Hinter der harten Oberfläche spürt man die zarte und verhaltene Empfindung eines reich begabten Menschen. — Burkhard ist kein Extremist — so wenig ihn andrerseits mit den erdnahern Wehrli und Schultheß, die irgendwie der Romantik verhaftet sind, verbindet —. Die vielen Kleinern, wie *Luc Balmer* (geb. 1898), der reizvolle Bühnen-

musiken und ein vornehmes, aber etwas unpersönliches Violinkonzert (neuerdings auch ein Klavierkonzert) geschrieben hat — wie *Walter Geiser* (geb. 1897), ein feiner Kammermusiker —, wie der etwas chaotisch-schwülstige *Ernst Lévy*, — wie *Ermatinger*, *Aeschbacher*, *Flury*, *Moser*, *Paul Miche*, *Lang*, *Haug* und viele andere — sie alle arbeiten an jenem Problem des Ausgleichs der Stilelemente, das einleitend zu charakterisieren versucht wurde.

Die stärksten Persönlichkeiten in der *welschen* Schweiz sind *Frank Martin* (geb. 1890) — dem französischen Impressionismus verpflichtet, aber von eigenwilliger und beschwingter Linearität — und *Fred Hay* (geb. 1888), englischer Abstammung, deutschsprechend und in Genf lebend. Er hat nach etwas problematischen Anfängen, nach einer Reihe unausgeglichener Werke in den letzten Jahren eine bemerkenswerte Freiheit und Gelöstheit erreicht, aus der musikantisch-beglückende Schöpfungen wie das Oboen- und das Bratschenkonzert entstanden sind. Ein neuer Gesangszyklus für Sopran und Streichquartett zeigt ihn auch zu stärkstem innerlichen Ausdruck gereift. — Als Exponenten einer stark international gerichteten, den Modeströmungen noch nicht ganz entwachsenen kleinen Schar jüngster Musiker sind noch *Conrad Beck* (geb. 1901) und *Robert Blum* (geb. 1900), vielleicht auch *Willy Lüthy* (geb. 1901) zu nennen. Beck, der in Zürich und Paris studierte und von Honegger sichtlich beeindruckt ist, hat am Frankfurter Musikfest ein sehr gekonntes, von rhythmischen Energien getriebenes und namentlich im langsamen Satz Persönlicheres ankündigendes Streichquartett (Schott) zur Diskussion gestellt. Eine Synthese linearen und harmonischen Stils wird mit bemerkenswerter Sicherheit angestrebt. Robert Blum, der sich einstweilen etwas extrem-atonal gebärdet, experimentiert geschickt in sinfonischer und in Kammermusik, ohne bisher wirkliche Werte geschaffen zu haben. — Scheint auch gerade bei den zuletzt genannten jungen Komponisten eine Hinwendung zu einer „Neuen Klassizität" etwas forciert angebahnt zu werden, so ist doch — wie schon früher gesagt — heute noch keineswegs klar ersichtlich, wohin wir treiben und ob wir überhaupt einem gemeinsamen Ziel entgegengehen. Noch sind Schoeck, Wehrli und Schultheß, ja selbst Huber und Suter charakteristischere, mit der spezifisch schweizerischen Geistigkeit wesentlicher verbundene Persönlichkeit als die in einer etwas dünnen Luft lebenden Jüngsten. Und diese Tatsache erklärt sich nicht etwa aus dem Altersvorsprung jener, sondern aus der Kraft der Persönlichkeiten, die nicht auf „Stil" und nicht auf Aktualität, sondern auf das Ewige eingestellt sind.

Händels Ballettmusiken

Von Herman Roth, Stuttgart

(Schluß)

Händel hat die Franzosen so lange beschäftigt, bis sie gezwungenermaßen London verließen[16]. In vier Werken: dem bereits genannten Pastor fido, in dem Pasticcio Orestes, mit dessen Veröffentlichung Chrysander aus ohne Zweifel stichhaltigen Gründen[17] noch zurückgehalten hat, in Ariodante und Alcina.

Der Pastor fido von 1712 war schon im Frühjahr 1734, noch in Haymarket, erneuert worden. Unter Hinzufügung von Chören, welche aus der kurz zuvor zur Hochzeit der Prinzessin Anna mit dem Prinzen von Oranien komponierten Serenata Parnasso in Festa entnommen waren. Das erleichterte naturgemäß die Einfügung von Tänzen. In das Schäferspiel wurden die Ballette jeweils an den Aktschlüssen, wo Händel bereits Chöre placiert hatte, ohne ernstliche dramatische Notwendigkeit, doch nicht bloß zur Erhöhung der Schau- und Bewegungswirkung, sondern sicherlich auch mit der Absicht eingestellt, so etwas wie ein Milieu zu schaffen, die Individualhandlung der Oper zu heben. Im ersten Akt treten Jäger auf, im zweiten Hirten und Hirtinnen; im dritten notiert das Textbuch [18] „ballo generale", d. h. Zusammenfassung der bisher gesondert beschäftigt gewesenen Tanzkräfte. Während der Zusatz vom Standpunkte der Handlung aus fühlbar, zum wenigsten entbehrlich erscheint, ordnet er musikalisch (bei einer synthetischen Potenz wie derjenigen Händels nicht anders denkbar) sich überzeugend ein. — Im Finale des ersten Aktes werden in Tonarteinheit mit dem abschließenden G dur-Chor:
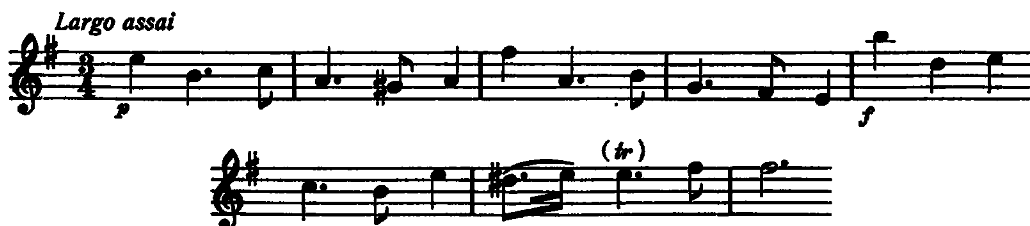
Oh quanto bella gloria
E quella del cacciator

drei, dem Orchester sachgemäß Hörner beigesellende Sätze, angegliedert: ein Aufzug („March") im Allabrevetakt, ein überaus frischer, ausdrücklich noch „Pour les Chasseurs" überschriebener Satz im $^6/_8$-Takt und ein dessen Bewegung weiterhin steigernder Satz im C-Takt. Es fällt auf, daß diese Stücke nichts eigentlich Ballettmäßiges im französischen Sinne, vielmehr eine volkstümlich naturhafte, fast derbe Note haben. Anders die Tänze des zweiten Finales, deren Gestus beherrschter wirkt, mit tänzerischer Technik rechnet. Hier ist auf Tonartgleichheit verzichtet. Dem aus der Arie Mirtills Accorrete, o voi pastori herauswachsenden Es dur-Chor schließen sich an ein straffer c moll-Satz im Allabrevetakt, eine bezaubernde G dur-Musette [19] und zwei Menuette mit dem gleichen Tonartwechsel. Von den Tänzen des dritten Finales sind ein musettenartiger E dur-Satz und eine Gavotte in e moll gleichfalls spezifisch tänzerisch empfunden. Nur der mit der vorausgegangenen E dur-Arie Mirtills Sciolga dunque al ballo, al canto und dem nachfolgenden A dur-Chor Replicati al ballo, al canto thematisch verknüpfte A dur-Kehraus ($^6/_8$) greift den volkstümlichen Ton des ersten Finales wieder auf: möglich, daß hier und vielleicht auch im ersten Finale der Sängerchor an der Bewegung teilnehmen sollte.
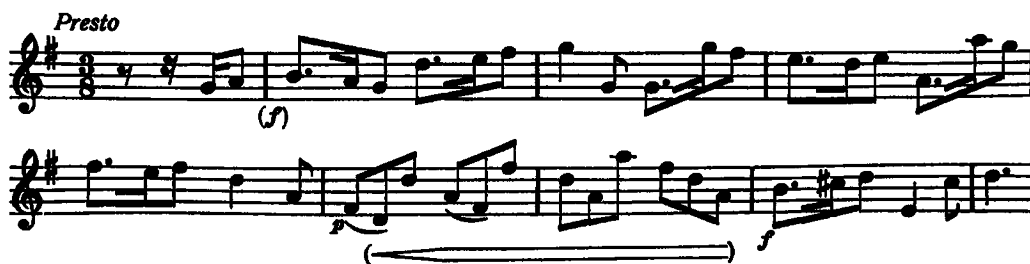
Wie erwähnt, ging dem Pastor fido ein Prolog Terpsichore vorher. Dieser Prolog lehnt sich an französisches Vorbild an, sofern er von sachlichem Zusammenhang mit der Oper von vornherein absieht; die Tanzwirkung wird dabei noch nachdrücklicher in den Vordergrund gerückt, als das bei französischen Prologen der Fall zu sein pflegt: Terpsichore ist auf die Sallé zugeschnitten und somit ein praktischer Beleg für die Nachrichten über sie. In einer arkadischen Szenerie treffen sich Erato und Apollo mit den übrigen Musen, ausgenommen Terpsichore. Diese erscheint samt ihren Zöglingen (discepoli) und produziert sich in der Hauptsache solistisch. Als Gruppentanz behandelt wurde offenbar nur die Chaconne in A dur, welche dem von einem knappen Präludium begleiteten Auftreten der Tänzer unmittelbar folgt. Dieses herrliche Orchesterstück ist aus dem Tanzchor S'accenda pur di festa il cor (vom

Schlusse des ersten Teils von Parnasso in Festa) mit zarten Retuschen, einigen Wiederholungen, vor allem aber genialen Einschüben entwickelt. Es kann seine Herkunft insofern nicht verleugnen, als es den Tanz ins absolut Musikalische stilisiert: der Chor rechnete nicht auf reale Tanzbewegung, weil Parnasso in Festa, wie die englischen Masques, zwar mit Dekorationen aber oratorisch aufgeführt wurde.
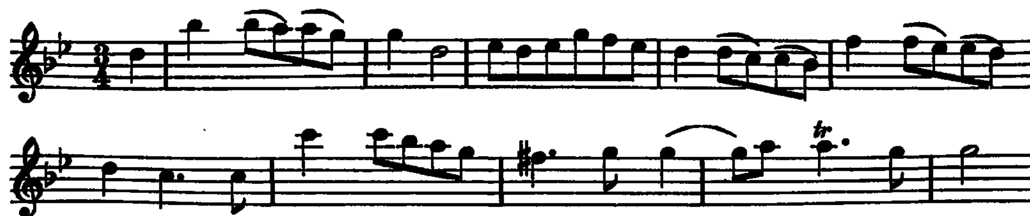
Die nachfolgenden Soli sind sichtlich in genauer Zusammenarbeit von Tonsetzer und Tänzerin entstanden. Was das einzelne Stück vorstellt, wird durch vorausgehenden oder begleitenden, teils ariosen, teils rezitativischen Gesang angedeutet. Die ersten vier Stücke sind „caractères de l'amour" in einer bestimmten Folge. Sarabande e moll, Variation eines Duettinos zwischen Erato und Apoll: erwachende, mit Staunen wahrgenommene Liebe.
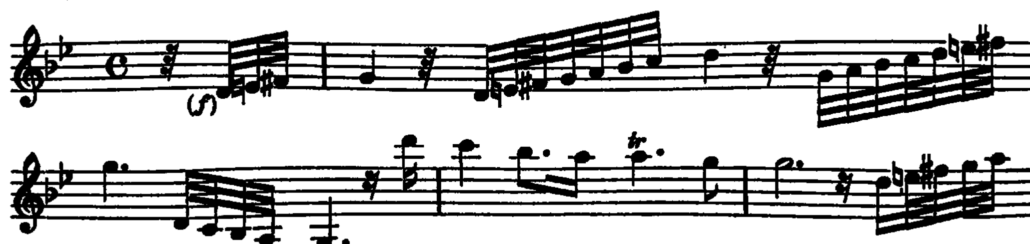


Gigue G dur: Vorgefühl des Glücks.
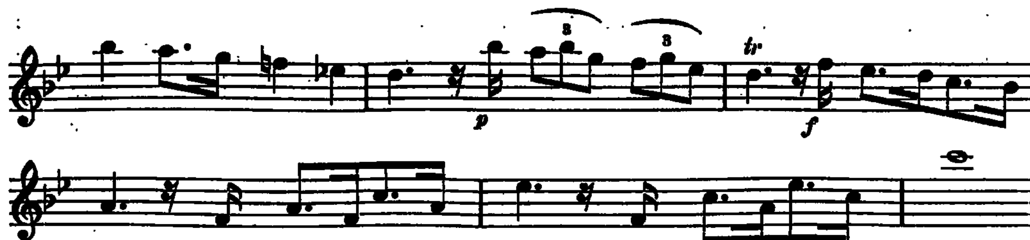


Satz in g moll, Duett zwischen Erato und Apoll: Hoffnung und Sorge des verwundeten Herzens.
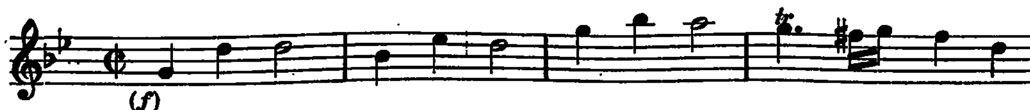


Air g moll: Eifersucht.[20]





Diese Sätze sind insgesamt von starker, charakteristischer Schönheit (schon die bescheidenen Notenbeispiele vermitteln einen Begriff davon), suggestiver Anschaulichkeit der Ausdrucksgebärde: das im engeren Sinn tänzerische Moment tritt dabei vor dem pantomimischen zurück. Wechsel des Affekts prägt schon in der Sarabande die scharfen dynamischen Gegensätze, intensiver noch in dem Air g moll nicht nur dynamischen, sondern auch motivischen und Zeitmaßkontrast. Bemerkenswert ist die Orchestrierung des g moll-Duetts: Geigen und Bratschen con sordini, Violoncelli pizzicati, Flöten, als Begleitinstrumente Orgeln (!) und Theorbe „doucement". Es ist vermutlich ebenso bezeichnend für die Sallé wie für Händel, daß das anschließende, mit einer Ariette Apollos thematisch verkoppelte Allegro (C dur $^3/_8$), das den im französischen Ballett grassierenden „Wind" beistellt [21] — la rapidità de' Venti verspricht das Textbuch —, nach der Ausdrucksfülle der ersten vier Nummern trotz der entzückenden Instrumentation (zwei Flöten und Unisono-Violinen pianissimo) etwas abfällt. Auch das letzte Stück, quasi Coda, ein Duett zwischen Erato und Apollo (a moll $^6/_4$), erhebt sich, da es vorwiegend Bewegungsstudie ist, nicht zur vorigen Höhe.

Dem Pastor fido folgte der unveröffentlichte, einer Besprechung darum entzogene Orestes, dann, am 8. Jänner 1735, Ariodante. Die Ballette stehn wieder an den Aktschlüssen. Ihr Zusammenhang mit der Handlung ist beim ersten und dritten Finale ähnlich zu beurteilen wie beim Pastor fido; das zweite Finale macht eine Ausnahme, von der noch die Rede sein wird. Was die Musik betrifft, so hat sich vor allem ihre rhythmische Haltung gewandelt. In Terpsichore, zum Teil auch im Pastor fido, haben die Ballettsätze ein rhythmisch Strömendes, das die Niederstreichsakzente sich nur schwach markieren läßt: in den Soli, wo das besonders hervortritt, mag es einer Eigenheit der Sallé Rechnung getragen haben [22]. Diese Art rhythmischen Flusses ist im allgemeinen jedenfalls französischer Ballettmusik fremd. Ihr tritt nun Händel ausgesprochen näher; seine Akzente verschärfen sich, die Tanzcharaktere setzen sich von den Ariencharakteren wirksamer ab. Während zuvor die Tänze mehr oder minder italianisiert erschienen, stellt sich jetzt das französische Element dem italienischen mit soviel Selbständigkeit gegenüber, als das Gesamt ohne Beeinträchtigung seiner Einheitswirkung aushält. Schon die Ouvertüre setzt einen in dieser Richtung typischen Ballettsatz an Stelle des bei Händel sonst gebräuchlichen Menuetts; ein prachtvolles Stück, das im dritten Finale wiederkehrt:



Erstes und drittes Finale zeigen ein musikalisch dichteres Heranziehn des Chors an das Ballett. Im ersten Finale sind Duett zwischen Ariodante und Ginevra, Chor und erster Ballettsatz unter dem einen Tempo di Gavotta in F vereinigt; das Ballett legt zwei Musetten (D dur 3/4 und 6/8) sowie ein impetuoses Allegro in Rondoform (d moll 4/4) ein, worauf der Chor wiederholt wird. Im dritten Finale wird die Thematik des Chors Ogn'un acclami (D dur 3/4) zwar vom Ballett nicht aufgenommen; allein der Satz hat etwas festlich Schreitendes, das ihn dem Tanzcharakter assimiliert. Es folgt das schon zitierte g moll-Stück und ein Rondeau (G dur 3/4); das letzte Andante allegro des Balletts (G dur C) deckt sich so gut wie ganz mit dem kurzen Schlußchor Sa trionfar ognor.

Dazwischen steht der zweite Aktschluß mit einer zunächst verwunderlich anmutenden Gestaltung. An die Szene und Arie Ginevras (A me impudica; Il mio crudel martoro), eine der stärksten Nummern der ganzen Oper, schließen sich zwei Ballettsätze an, eine Entrée de'Mori und ein Rondeau, die handlungsmäßig damit nichts zu schaffen haben, dafür aber dem musikalischen Ausdruck nach die unmittelbare Fortsetzung der Arie sind, an die sie Tonartgleichheit — alle drei Stücke stehen in e moll — bindet. Besonders in der überaus eindringlichen Entrée mit ihrem scharfen, zuckenden Rhythmus

tr tr

wirkt die Empfindung der Arie fort, um in dem Rondeau, das als Coda der dreisätzigen Gruppe zu gelten hat, voll auszuschwingen. Die Tänze sind demnach darstellbar nur als die pantomimische Konsequenz der Arie. Es ergibt sich so der merkwürdige Fall, daß im Ballett einerseits ein Bruch zwischen Handlung und Musik vorliegt, andererseits die seelische Bewegung der Handlung musikalisch-pantomimisch mit einer Intensität weitergeführt wird, die bis dahin bei Händel nicht vorkam.

Ohne Zweifel ist als Resultat der Beobachtung dieses Tatbestandes anzusehen, daß Händel in Alcina, die am 16. April 1735 erstmals über die Bühne ging, das Ballett in einem noch wesentlich anderen Sinne der Handlung einverleibte als in Ariodante [23].

Das Ballett erscheint in Alcina in der zweiten Szene des ersten und am Ende des dritten Aktes. Auch für den zweiten Aktschluß sind Ballettsätze überliefert. Sie gehören zusammen mit einer Arie und Szene Alcinas, die nur bruchstückweise erhalten sind und schwerlich aufgeführt wurden. Die Arie war, wie sich aus dem Vorhandenen erschließen läßt, eine Anrufung des Schlafs: Alcina, von Ruggiero verraten, sucht im Schlummer Vergessen ihres Liebesleids. Freundliche Träume, die sie zuerst besuchen, werden jedoch von Unglücksträumen verjagt; sie schreckt empor. Die Tänzer sollten die „songes agréables", die „songes funestes" und ihren Kampf darstellen. Die Ballettsätze sind an sich köstlich. Insbesondere die Entrée des Songes agréables (E dur 3/8 Largo e piano, Streicher ohne Kontrabässe) ist bezaubernd, und auch die übrigen Sätze wirken lebhaft und charakteristisch. Im

Rahmen der Alcina-Handlung ist es indessen eine arge Zumutung, die Titelheldin gerade am Schluß des zweiten Aktes schlafen zu lassen [24], und die erhaltene Arie: Ombre pallide (Bleiches Schattenheer) — die vergebliche Anrufung der Geister, die den fluchtbereiten Ruggiero zurückhalten sollen — ist dramatisch ungleich überzeugender. Im Textbuch von 1735 steht nun nach dieser Arie folgende Regieanweisung:

„Sie (Alcina) geht ab und schleudert mit heftiger Bewegung ihren Zauberstab von sich. Darnach erscheinen verschiedengestalte Geister und Phantome; diese bilden das Ballett."
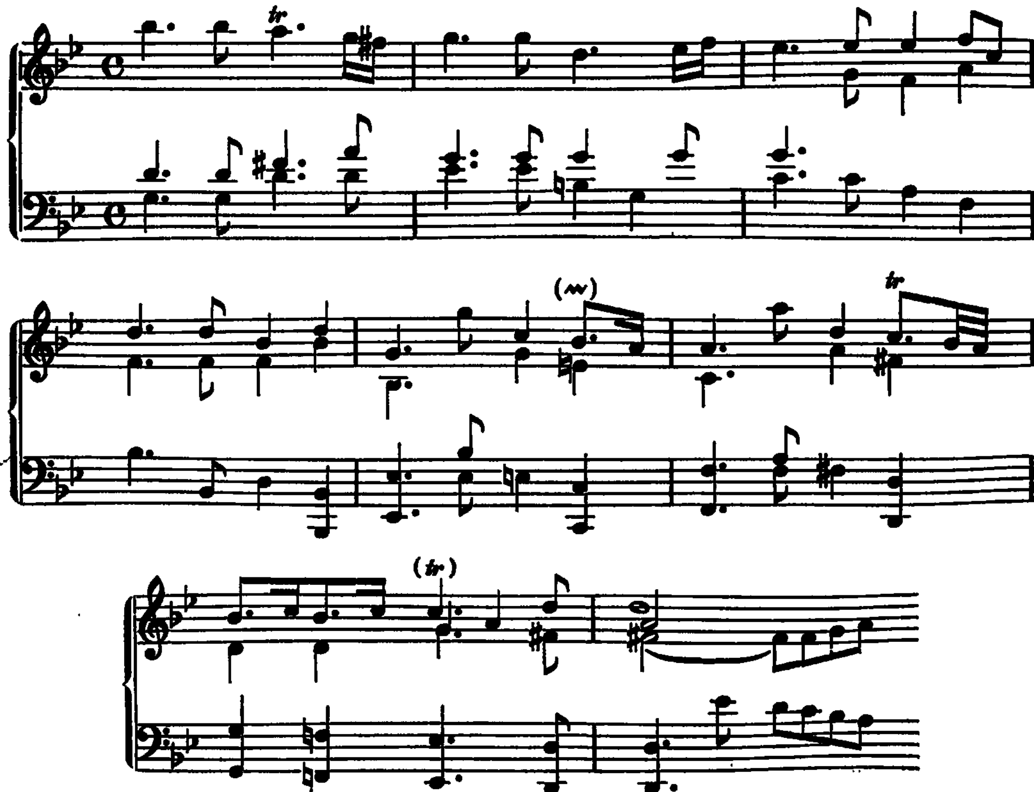
Die Ballettsätze, die hierher gehören, sind jedoch laut Chrysander nicht vorhanden. Ich vermute, daß sie nie vorhanden waren, daß die Notiz des Textbuchs auf einem Irrtum beruht [25]. Denn die Einsicht, mit der das Ballett im ersten und dritten Akt verwandt wird, schließt meines Erachtens die Möglichkeit einer rein äußerlichen Anfügung von Tanzstücken hier absolut aus. Während im Pastor fido und in Ariodante das Ballett erst nachträglich milieubildend herangezogen wird, erfüllt es — dramatisch ungleich richtiger und wichtiger — diese Aufgabe im ersten Alcina-Akt vorgreifend. Es hat eine grundsätzlich ähnliche Funktion wie das Ballett in der Pariser Bearbeitung des ersten Tannhäuser-Akts: im Anschluß an den knappen, bukolischen Chor Questo è il cielo di contenti (Dies ist der Himmel aller Wonnen, G dur ³/₄) bestimmt es die Atmosphäre vor allem des ersten exponierenden Aktes, welche die erste Arie Morganas O s'apre al riso (Ob lind es lächle) schon angedeutet hatte. Die Ballettsätze (Gavotte allabreve, Sarabande Adagio ³/₄, darnach abermals Gavotte allabreve, beide in g moll, Menuett ³/₄, Gavotte allabreve, beide in G dur), die, wie man sieht, tonartlich mit dem Chor zusammengehören, sind von einer wundervollen, bisher nicht erreichten Feinheit und Leichtigkeit; besonders aufmerksam gemacht sei auf die abschließende Gavotte, wo die Geigen- und Oboenmelodie des ersten Forteteils im zweiten Teil von Bratschen und Fagotten piano übernommen und von den Geigen pianissimo charmant kontrapunktiert wird. Die beiden Gavotten und das Menuett sind vermutlich als Gruppentänze, die zart instrumentierte Sarabande [26] bestimmt als Solotanz nach der Art der caractères de l'amour gedacht.

Musikalisch ist eine weitere Annäherung an Französisches zu konstatieren: die Gavotten sind Lullyscher Typus, doch idealisiert, von dem steifen Pomp, der dunkeln Schwere entbunden. Auch in den Gesangssätzen, namentlich des ersten Aktes, macht sich da und dort ein leiser, im einzelnen allerdings nicht ohne weiteres feststellbarer gallicisme geltend. Es bleibt fraglich, ob es sich um eine Art Assimilationsprozeß handelt oder ob Händel, nach seiner Gewohnheit fremdes Material zu verarbeiten, französische Motive zu ausgreifenderen Bildungen benutzt hat. Für eine Untersuchung kämen hier besonders die bereits angeführten Stücke, der Chor Questo e il cielo und die Arie Morganas O s'apre al riso, in Betracht, nächstdem die Arie Ruggieros La bocca vaga (Der Lippen Süße). Wüßte man, was für Musik die Sallé aus Paris mitgebracht hatte, ließe sich die Frage wohl am ehesten beantworten.
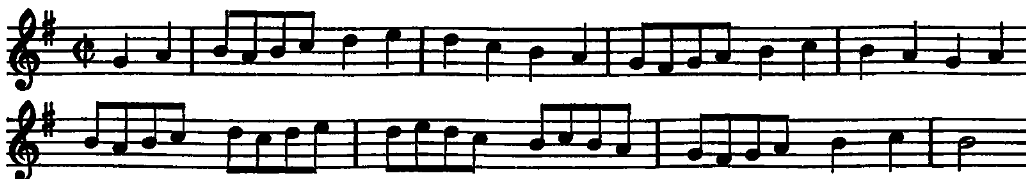
Noch bemerkenswerter als die Einstellung des Balletts in den ersten ist die in den letzten Akt. Ruggiero hat mit der Zerstörung von Alcinens Zauber die durch sie Verwandelten erlöst. Diese ziehen mit einem Chor (g moll ³/₄) auf:

Tutti: Dall' orror di notte cieca
chi ne reca colla vita la smarrita libertà?
Soli: Io fui belva,
io sasso,
io fronda,
io qui sciolto erravo in onda:
Tutti: chi ne ha resa umana voglia?
chi ne spoglia la già appresa ferità?
(Nach dem Graun, nach Nacht und Blendung
wer beschert uns neues Leben, wer aus Banden macht uns frei?
Ich war Tier,
ich Fels,
ich Wipfel,
ich geschwinde schweift' im Wasser:
wer gab wieder menschlich Wollen?
wer entblößt uns schon erprobter wilder Tracht?)

Der Text von hoher dichterischer Kraft[27]; eigentümlich der Unterton von Melancholie, der die Wiedermenschwerdung, die Rückkehr aus dem Natur-Sein fast Rousseauisch begleitet. Aus diesem Chor nun entwickelt sich eine Pantomime, mit der die Zurückverwandelten in den alten Leib, in den Gebrauch ihrer menschlichen Glieder zurückwachsen. Einer der tiefsten, aber auch einer der schwierigsten Vorwürfe für ein Ballett! Wie unmittelbar Händel die Geste erfaßt, dafür zeuge ein Zitat wenigstens des Satzanfangs:



Auf diesen ersten Teil der Pantomime folgt als zweiter ein in die Dur-Variante hinüberschwenkender Tamburin:



Darstellerisches Thema ist der allmählich freiwerdende Jubel über die Erlösung. Interessant die Instrumentation: nach dem ersten Einsatz der gesamten Streicher bis zum Schlußtutti sind nur Geigen und Bratschen und die über diesen aufflatternde kleine Flöte beschäftigt. Der Satz mündet ein in den, sein musikalisches Material weiterbildenden, Chor: Dopo tante amare pene (Nach Gefahr und bittern Tränen), in dem das Werk mit knapper, doch mächtig aufrauschender Steigerung gipfelt. Die Chor- und Ballettgruppe dieses Schlusses als Gesamt eine der unerhörtesten Eingebungen Händels.

Ich resümiere: Händel beginnt als Ballettkomponist mit einer verhältnismäßig äußerlichen Einreihung des Tanzes; er endigt, nach einer Entwicklung von kaum dreiviertel Jahren, mit einer im strengsten Sinne der Forderung des Dramas genügenden Einordnung; wobei der Tanz eine wesentlich pantomimische, eine Ausdrucksbedeutung gewinnt. Damit aber steht er — vom Musikalischen ganz abgesehen, das bei ihm unvergleichlich triebhafter und reicher ist — ebenbürtig neben den größten Meistern der Ballettkomposition: Rameau [28] und Gluck.

Innerhalb der jüngsten Händel-Bewegung sind bisher zweimal Versuche mit Händelschem Ballett gemacht worden. Rudolf von Laban und Dussia Bereska haben unter musikalischer Assistenz von Hans Wölffer die Terpsichore bearbeitet und in Hamburg am 4. Dezember 1925 aufgeführt. Ariodante erlebte in Stuttgart am 28. September 1926 seine deutsche Uraufführung [29]. Alcina, das letzte und stärkste der mit Ballett rechnenden Werke Händels, steht noch aus. Die deutsche Uraufführung soll im Laufe dieser Spielzeit in meiner Uebersetzung und musikalischen Einrichtung an der städtischen Oper in Leipzig erfolgen.

---

[16] In einer der letzten Alcina-Vorstellungen der Spielzeit 1734/35 gab es Skandal, eine nationalistische Kundgebung gegen die Sallé; vielleicht auf Bestellung der Konkurrenz.

[17] Siehe Händel, Band II, S. 368.

[18] Von Chrysander in der Ausgabe der späteren Versionen des Werks mit abgedruckt (Händels Werke, Lieferung LXXXIV).

[19] Noverre (Lettres sur la Danse p. 164) bemerkt, daß Musetten die Stärke der Sallé gewesen seien.

[20] De Cahusac a. a. O., Tome III, p. 154, berichtet von Darstellung einer ähnlichen Folge von Affekten, welche die Sallé episodisch in die Gestaltung der Passecaille in Campras Europe galante einschaltete.

[21] In welcher Weise man Aeolus bemühte, das zeigt zum Beispiel der erste Aktschluß in Lullys Alceste. Noverre macht sich (Lettres sur la Danse p. 202 ff.) gebührend lustig über die Windmanie und bemerkt schließlich: „Mit Ausnahme des Boreas in dem köstlichen Ballet des Fleurs (dem

Stammt unsere Musik vom Tanze?

Von Dr. Robert Sondheimer, Berlin

Die *Musik sei aus dem Tanz hervorgegangen* — so lautet ganz allgemein eine bekannte These. Wahrscheinlich glaubte man, wegen des beiden gemeinsamen Nenners „Rhythmus" diese Folgerung wagen zu dürfen. Umgekehrt hätte man ebenso gut schließen können, daß dem Tanz erst rhythmisierte Klänge vorausgegangen sein müßten. Solche chemische Bemühungen, ein Uratom aufzufinden, sind auch bei geistigen Dingen höchst unsicher und nie mehr als einseitige Anregung. Wenn auch für die vorgeschichtliche Zeit der geschichtliche Gegenbeweis entfällt, so können wir doch sagen, daß ein gemeinsames Attribut wohl auf eine rückwärts liegende Quelle hinweist, daß es aber nicht die anderen verschiedenen Merkmale aufdeckt, deren Ursprung nicht auf eine gleiche Stelle zurückzuverfolgen ist. Zwecklos ist es daher, die klangliche Sinnlichkeit der Musik aus der körperlich plastischen des Tanzes abzuleiten. Bei nur teilweise sich deckenden Schnittflächen kann überhaupt nur *zeitweilige Beeinflussung, Wechselwirkung oder auch Feindseligkeit* in Frage stehen.

Nach dieser Feststellung darf es verwunderlich erscheinen, daß die These, die Musik sei aus dem Tanz hervorgegangen, auch auf *historischem* Boden verfochten wird. Sie ist noch in den modernsten Büchern zu finden und besagt, daß die absolute Musik, d. h. gerade unsere neuzeitliche Instrumental- und Orchestermusik, insbesondere auch die Sinfonie, vom Tanz, genauer gesagt von ins Musikalische übersetzten Tanzformen herstammen. In der ursprünglich vokalen kontrapunktischen Kunst war eine Scheidung zwischen vokalen und instrumentalen Formen noch nicht erfolgt. Die gleichzeitige Mehrstimmigkeit der Kontrapunktik wird in der Suite

---

zweiten Teil von Rameaus Indes Galantes) sind nach meinem Dafürhalten die Opernwinde so langweilig als unbequem."

[22] Noverre wie Voltaire betonen die Leisigkeit ihres Schritts.

[23] Rolland täuscht sich, wenn er (Haendel p. 112) bezüglich der Ballettbehandlung Ariodante und Alcina auf dieselbe Stufe stellt.

[24] Nicht zum wenigsten deshalb mag Händel das Ballett getilgt haben.

[25] Bei der überaus raschen Vorbereitung des Werks — die Komposition war erst am 8. April fertig — ist ein solcher Irrtum wohl denkbar.

[26] Man erinnere sich der e moll-Sarabande aus Terpsichore.

[27] Das Alcina-Textbuch (von Antonio Marchi) ist überhaupt stark.

[28] Rolland (Haendel p. 112) macht darauf aufmerksam, daß die Chaconne (d moll, D dur) in Rameaus Indes galantes — es handelt sich um das Schlußstück der erst für die Aufführungen des Jahres 1736 nachkomponierten vierten Entrée „Les Sauvages" — einen stark Händelschen Zug habe. In der Tat ist eine Verwandtschaft mit der A dur-Chaconne aus Terpsichore unleugbar: Rameau ist selten so zügig. Der Zusammenhang wird klar, wenn man erfährt, daß die Sallé unmittelbar nach ihrer Rückkehr aus London in der Uraufführung der Indes galantes (23. August 1735) im Ballet des Fleurs die Rolle der Rose verkörperte. Sie scheint bei einer Benefizvorstellung der Schauspieler (am 17. März 1736) laut einer von Dukas a. a. O. zitierten Notiz des Mercure de France Händelsche Tänze eingelegt zu haben.

[29] In der Zeitschrift für Musikwissenschaft (Dezember-Heft 1926) habe ich darüber ausführlich berichtet.

in ein homophones Nacheinander der Motiveinsätze verwandelt, vereinfacht. Auf diese Weise ergaben sich erst die einer Instrumentalform eigenen besonderen Valeurs des Klanges, die in der kontrapunktischen Formenkunst nur nebenbei sich einstellen konnten. Daß sich die Suite in der Frühzeit der abendländischen Instrumental- und Orchestermusik der Tanzformen bediente, beruht auf der innigen Verbundenheit der Musik mit den übrigen Kultureigenheiten [1]. Die volkstümlichen Tanzsätze sind nicht Grundlagen, sondern willkommene und selbstverständliche Gäste für eine (im Hinblick auf die kontrapunktische) unbeladene Musik, deren scharfer Rhythmus zu ihnen hinübersprüht. Man darf nur nicht den gleichförmig akzentuierten Rhythmus jener frühen Zeit überall mit Tanz gleichsetzen. Ich habe angedeutet, wie der Suitenstil rein musikalisch sich ergeben hat. Nicht aus Tanzformen, sondern eher trotz dieser entwickelt sich die Suite zu eigener Gestaltung. Hierbei assimiliert sie den Tanz. (Dieser Vorgang wird noch belegt werden.)

Wie kommt man also dazu, dem Tanz die behauptete Bedeutung zuzuerkennen? Da Nachforschungen nicht angestellt wurden, hat man auf keinen bestimmten Zeitpunkt verwiesen, sondern die Tänze der Suite und den feingeschliffenen Rhythmus der klassischen Sinfonie in Beziehung zueinander gesetzt und damit den zeitlichen Kreis der These geschlossen. Die ungefähr um die Mitte des 18. Jahrhunderts fertiggestellte neue Sinfonie (die moderne Sonatenform, von der die Instrumentalmusik der Neuzeit ausgeht) *erwächst jedoch in revolutionärem Gegensatz zur älteren Kunst*. Der strenge Ablauf der Suite mit der ununterbrochenen Wiederholung eines Motivs und der dadurch bedingten einförmigen Rhythmik wird beseitigt. Statt dessen treten verschiedenartige Gedanken und Abschnitte im Satz nacheinander hervor und öffnen dem Orchester so differenzierte Klangmöglichkeiten, daß alle älteren Instrumentalformen, die Suite, das Konzert, sogleich aus der lebendigen Gegenwart verschwinden. Durch die Mannigfaltigkeit des Geschehens vollzieht sich auch eine Umwandlung des Rhythmus, der abwechslungrseich ungebunden wird, so daß er zu einer tanzmäßigen Ausdeutung nicht herhalten kann, geschweige, daß er aus solchem Ansporn erwachsen oder zu erklären sei. War der Tanz bei der Suite noch eine willkommene Zutat gewesen, so wird er in der Sinfonie zu einem Anhängsel, das am spätesten, erst nach Vollendung des ersten und zweiten Satztypes, musikalisch umgeformt wird. Der Suite entwöhnt, verharren diese Tanzsätze während der ersten Jahrzehnte der vorklassischen Sinfonie in einem Zustand dürftiger Enge und sind im Verhältnis zu den größeren, schon ausgebauten ersten und zweiten Sinfoniesätzen minderwertig. Dann wird aber das Tänzerische von der musikalischen Ausgestaltung überflutet, was sich schon äußerlich dadurch kundgibt, daß beispielsweise „Menuett" in *Sammartinis* späteren Werken nur eine Formbezeichnung zu sein braucht, deren Inhalt ganz langsamen und kantablen Charakters ist. Oder in der frühen klassischen Zeit ist ein „Tempo di Menuetto" übrig geblieben, dessen musikalische Essenz und Ausbau die Tanzbezeichnung „Menuett" nicht mehr vertragen. Jedenfalls zeigt aus innerem Formwiderstreit

[1] Deswegen wird man die Musik auch nicht von der Religion ableiten, obwohl sie in deren Dienste groß geworden ist.

heraus diese Musik ihre schöpferische Priorität gegenüber dem Tanz viel auffälliger als die Suite. Dies bedarf einer gründlicheren Durchleuchtung.

Die Stilwandlung im 18. Jahrhundert betraf nicht nur die neue Anordnung eines Satzganzen, sondern auch — und dadurch wird sie erst durchgreifend — die Fassung der einzelnen Gedanken innerhalb des Satzganzen. Diese werden „thematisch" gefaßt, d. h. der Grundkomplex ist keine motivische Einheit mehr, sondern besteht aus verschiedenartigen Bewegungen, die vermittelst einer Coda und irgendwelcher Assoziationen zu einer thematischen Periode zusammengeschweißt werden. Von der Faser bis zum großen Wurf des Ganzen durchzieht also *dualistisches* Vielerlei die Form und prallt fortgesetzt aufeinander. Daher reden wir erst seit dieser Zeit, die schon im Grundkomplex einen eigenwillig freien Rhythmus walten ließ, von einer *rhythmischen Entfaltung* (die vorher als Koloratur noch unter Schleiern verborgen lag). Deswegen bedurfte jetzt auch das Orchester nach dem Verschwinden der wuchtig gegliederten Barockfassaden eines Anführers, der ihm durch alle Windungen hindurchhalf. Diesen neuen, so ungemein reichen und feinfühligen Rhythmus aus dem Tanz herzuleiten, beruht auf einer Verwechslung seiner auffälligen Lebendigkeit mit dem Schmissigen, aber doch irgendwie gleichmäßig Gefesselten jedes tanzmäßigen Rhythmus. Als Hauptbegründung für die These diente indes gerade die *thematische Periode*, deren Vorhandensein im sinfonischen Satz wir soeben aus dem neuen Musikstil begriffen haben. Sie sei achttaktig, — so hieß es — dem Tanz entnommen und in die Sinfonie übertragen, was schon dadurch erwiesen sei, daß Tanzsätze in der Suite wie in der Sinfonie stets einen Hauptbestandteil eines Werkes gebildet hätten.

Auch diese Schlußfolgerung widerlegt die Geschichte. Zwar ist der achttaktige Zyklus auch früheren Tänzen (wie dem Volkslied) eigen, aber der Bau innerhalb dieser Takte ist trotz der Strophengliederung A—B (zweimal vier Takte) meist ein motivisch gleichmäßiges Nacheinander statt eines motivisch gegensätzlichen thematischen Gebildes. Entscheidend jedoch ist, daß von dieser 8 Takte-Serie des Tanzes kein Aufbau zu einem größeren Satzgefüge erfolgt, ja kaum versucht worden ist, weil die kompositionellen Voraussetzungen noch fehlten. In der Suite wird ihrer Stilistik entsprechend im erweiterten Tanzsatz nur ein Motiv abgerollt; wo die Acht-Takte-Periode besteht, gilt sie als ein „vorgesetztes" Thema, von dem ein Partikel abgesprengt und fortgewälzt wird. Letzterer Vorgang stellt die eigentliche Satzleistung dar, weswegen man auch um die Originalität des Vorgedankens weniger besorgt war. (Aehnliches trifft bei der älteren Arie zu.) Die Verwendung thematischer Bildungen als Teile eines noch größeren *komplexiven* Aufbaues erfolgt erst in der Sinfonie. Man hat aber nicht etwa den achttaktigen Zyklus plötzlich herübergenommen, sondern allmählich das Motiv erweitert, ist von *dreitaktigen, vier- und fünftaktigen* Bildungen ausgegangen und hat sich danach zu den verschiedenartigsten, oft ungeraden, elf-, zwölftaktigen und noch größeren thematischen Zusammenhängen vorgetastet. Erst als man gelernt hatte, Themen als Grundkomplexe in den mit Tutti, Nebengedanken oder zweiten Thema operierenden Satzbau zu verweben — was sich für den Tanzsatz niemals als Aufgabe hätte erheben können —, da bildet sich der achttaktige Themenzyklus als der am leichtesten abzurundende, typische

heraus. Gewiß nicht, wie aus dieser Darstellung ersichtlich, vom Tanz übertragen, sondern rein musikalisch neu gewonnen! Das ist die berühmte *Melodia Germanica* (weil sie zuerst in Deutschland von *Stamitz* und *Filz* gebracht wurde), die als etwas Neues und Besonderes berechtigtes Aufsehen erregte. *Hiermit scheint mir die Legende von der Herkunft der Musik der Neuzeit aus dem Tanze widerlegt zu sein.*

Eine Stilwandlung, welche die musikalischen Grundelemente ummodelliert, eine neue Logik melodischen Ablaufs aufgestellt hat und damit noch der Gegenwart verbindlich geblieben ist, wird nicht von draußen hervorgerufen. Was auf den Grenzterritorien, den Berührungsflächen mit anderen Künsten zu geschehen hatte, ging von *ihr* aus. Die Kirchenmusik wurde verweltlicht, Sturm und Drang, leidenschaftlicher Gefühlsausbruch der Dichtkunst vorgezeichnet, ja als Morgenröte bestrahlt die vorklassische Musik ein neu heraufziehendes soziales Leben. Mit heißem Atem stört sie die Etikette höfischen Parketts und verscheucht *die idyllische Ruhe der Ballettoper*. Nicht von verstaubten Tänzen fällt ihr die rhythmisch-melodische Sublimität ihrer Form zu, sondern wir bestaunen das Wunder dieser musikalischen Kunst, weil sie das Volkstümliche nicht abgestoßen, sondern zu neuem Dasein erweckt und veredelt hat.

Hierzu setze ich drei Beispiele an diese Stelle:

1. L. Boccherini, Sinfonie C dur, 1. Thema des 1. Satzes (1775), 12 Takte

2. Franz Beck, Sinfonie Es dur, 1. Thema des 1. Satzes (1762), 10 Takte

3 Takte 2 Takte

1½ Takte 1 Takt

2 Takte

3. J. G. Naumann, Thema eines Tanzstückes aus einer Oper (1788)

Adagio A

B

Wie ein Thema zusammengesetzt, von innen heraus entfaltet wird, zeigen alle drei vollkommen ausgereiften Themen. Im B-Teil des ersten Beispeils ist c) als Einschaltung, d) als Wiederaufnahme der B-Antwort zu betrachten. Im zweiten Beispiel fällt die Unregelmäßigkeit der Zusammensetzung, die von einem Dreitakter ausgeht, in die Augen. Daß schon die Herkunft solcher Themengruppen nicht vom Tanz ableitbar ist, dürfte einleuchtend sein. Umgekehrt ist im dritten Beispiel, einem Tanzthema, außer den identisch gebildeten A- und B-Teilen, *die tänzerische Bindung fast unspürbar geworden.* So eigenwillig und differenziert wird von der Musik nun auch das Tanzmäßige gestaltet. Hiermit wird eine neue Phase des Tanzes ermöglicht, die individualistische Darstellung. Wie die Musik auf ihrem eigenen

Gebiet das Tutti und Solo in den concerti grossi überwunden hatte, so lösen sich danach auch die Gruppentänze, der Tanzchor und das Vortänzertum in die Evolutionen der einzelnen Paare auf. Als konservative Form erhalten sie sich zwar bis zum heutigen Tage, die einstige Bedeutsamkeit einer geschlossenen Gemeinschaft haben sie aber längst eingebüßt.

Wie sich in der Folgezeit das Verhältnis zwischen Musik und Tanz in *Deutschland* weiterentwickelt hat, sei noch kurz skizziert. Wäre die Musik der Neuzeit wirklich ein Kind des Tanzes, so hätte sie wohl niemals so aus der Art schlagen, dem Tanz sich so entfremden können, wie es im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in Deutschland geschah und in *Wagners Tristan* mündet. Das Rhythmische, das im klassischen Zeitalter noch so geschmeidig und präzis eingreift, wird in dem größeren Formausmaß doch schon zum *dienenden* Mittel. Denn die Intensität, mit der es sich bei der Neuordnung der musikalischen Grundelemente in der vorhergehenden Zeit hatte auswirken können, würde in einen breiten Rahmen eine kleinlich übertriebene Gliederung bringen, sofern diesen nicht gerade ein rhythmischer oder tänzerischer Inhalt ausfüllt. Trotz des Phänomens *Chopin* und den bekannt werdenden *Nationaltänzen* wird ein solcher Inhalt in der großen Kunst ungebräuchlich, weil sich aus ihrem Format neue Aufgaben erschließen. *In der bürgerlich verspießten Welt des 19. Jahrhunderts flüchtet der Geist der Musik in metaphysische Weiten*, in ekstatische Erotik. Daneben lebt der Tanz ein gesondertes Dasein. Die Musik ist romantisch und zeitfremd, *der Tanz unter der Maske schamhafter Artigkeit sinnlich unkeusch, verlogen sentimental*. Die schmissige Süßigkeit, die aus der thematischen Melodie gesogen wird und nach *Rossinis* Erscheinen sich allmählich über den *Wiener Walzer* ergießt, ist zwar nochmals ein Beleg für die immer noch führende, den Tanz beherrschende Rolle der Musik, aber sie wird zu einer Zeit dargeboten, die in musikalischen Dingen schon ganz andere Ideale verwirklichte. *Diese Kluft zwischen Kunst und Tanzmusik*, an welcher der deutsche *Nachwagnerianismus* mit seiner verschwommenen Unendlichkeit wie der zündende, wenn auch oft rohe Elan des Militärmarsches zum Halt genötigt waren, verhinderte eine traditionelle Fortsetzung der deutschen Musik im 20. Jahrhundert. *Man weist meiner Meinung nach allzusehr auf die musikalische russische Stoßkraft im Ballett und auf die exotische Tanzrhythmik der Neger* als auf widernatürliche (da fremdstämmig) oder erlösende Faktoren der heutigen Musik hin. In Wirklichkeit sind diese schon sichtbare Wirkungen einer allgemeinen Umwälzung und nur deshalb für uns Importartikel geworden, weil die kulturellen Hemmungen, die nicht nur in musikalischer Beziehung in dem westlichen Europa bestehen, die eigene geistige Initiative lähmten.

Aber unterirdisch ist der Aufruhr längst ausgebrochen. Daher steigt er von unten nach oben und macht diesmal den Tanz zum Vorkämpfer der Musik. Schon vor 50 Jahren dürstete *Nietzsche* nach beschwingendem Rhythmus, nach dem Tänzerischen und Dionysischen. Erst seit der Jahrhundertwende bricht dieser Wille nach neuer Lebensgestaltung sich Bahn. Was zunächst als Schauspiel bestaunt wurde, wird bald Wirklichkeit. Dem Tanz, der zuerst nur von wenigen Einzelpersonen in neuer Form propagiert wird, gelingt es, Konventionen zu sprengen und zu der „Sachlichkeit" vorzudringen, von der jetzt allerorts gefaselt wird. *Statt*

der Künsteleien eines Beines unter dem Schirmdach sexuellen Reizes erwächst der Tanz aus der Gymnastik eines freien Körpers und bereitet mit Sportlust, kurzen Röcken und graziösen Linien die natürlichere Sinnlichkeit einer zukünftigen Gesellschaft vor. Auf geistigem Gebiet sind die Tendenzen verworrener, da sie noch im Widerstreit miteinander liegen, Den Musikern, die in der glitzernden Spätromantik und deren schwülem Pathos groß geworden sind, gilt der „exzentrische" Tanz als Frivolität und Paradoxon, als Galgenhumor zur Schwere des Lebens. Und was die so schnell fertig gewordene musikalische Jugend zuwege bringen konnte, bleibt vorläufig im Bereich sinnlicher Momente. Ihre Geistigkeit ist noch Type und fühlt sich im Vorhof bei gewürzten Rhythmen und dem „sachlichen" Streben behaglich. *Kunst ist nicht Sachlichkeit — sachlich ist das Handwerk — sondern im Gegenteil eher Vergewaltigung des Sachlichen, Neurose des Hellseherischen, aktive Idealität.* Aber ohne Zweifel ist die Musik frisch gestartet und sucht, da nicht *sie* jetzt zu führen vermag, auch in Deutschland zunächst wieder den Anschluß an einen Zeit- und Volksgeist.

„Das Wogenroß"

Schonisches Märchenspiel von *Kurt Atterberg.* Text von *Anders Oesterling*

In gewisser Weise bedeutet die *reichsdeutsche Uraufführung* von *Kurt Atterberg's „Wogenroß"* im *Friedrich-Theater, Dessau* (Intendant Dr. *Georg Hartmann),* Ende November 1927 einen Markstein in der Geschichte der nationalen Musikschulen, soweit sie skandinavischer Herkunft sind. Nachdem Kiel im vorigen Jahre mit der Uraufführung der finnischen Volksoper „Oesterbottner" von *Leevi Madetoja* den Anstoß gegeben hatte, war es an der Zeit, sich einmal mehr mit der jungen, aufblühenden Musikkultur der baltischen Randstaaten zu befassen. Unberechtigt wäre das, wenn es sich nur darum handelte, ethnographischen Merkwürdigkeiten nachzuspüren. Für solche Experimente ist das deutsche Theater zu schade. Berechtigt aber werden die Bestrebungen, die skandinavische Musik dem Südeuropäer zu erschließen, in *dem* Augenblick, wo man weiß, daß die seelische Struktur des nordischen Musikers noch nicht von der Sucht, um jeden Preis alles umzustürzen, ergriffen wurde, die das Kennzeichen unserer „Landschaft" ist. Die unverbrauchte Kraft, die sich dort oben seit den letzten zehn Jahren offenbart (vorher war man noch im Bann der deutschen Meister, denen man das Handwerk ablauschte), die Frische der Empfindung, der innerliche Zwang zum Musizieren und das im Unterbewußtsein mitklingende handwerkliche Können der Skandinavier ließen eine Kunst erstehen, die man als eine neue (nicht letzte) Welle der Romantik bezeichnen darf; denn *nationale Musik in ihrer ganzen Eigenständigkeit ist Romantik.*

In Schweden waren es *Andreas Hallén* und *Wilhelm Stenhammar,* die eine schwedische Oper begründeten. Die stark lyrische Natur des Nordländers legte sich also eine Fessel auf, die erst durch einen jahrzehntelangen Assimilationswillen gelockert werden konnte. Hallén, der als eine Art Erzvater der schwedischen Musik angesehen wird, ist, offen gestanden, für uns heute antiquiert und in seiner unter stark deutschen Einflüssen stehenden Nachromantik unerträglich. Anders ist es mit Stenhammar, dessen kompositorisches Hauptgebiet die Kammermusik ist, aber dessen Opern (von denen ich „Das Fest auf Solhaug" und „Tirfing" nenne) noch heute manches Wertvolle bieten. Das rührt vor allem daher, daß er sich zum erstenmal im Charakter rein national gibt. Die Härte und Konzessionslosigkeit seiner Musik überwältigt, auch wenn man südliche Klangideale hat. Es ist eben der Reiz der starken Persönlichkeit, die uns in ihrem Bann hält. — Der dritte Opernkomponist, *Peterson—Berger,* stützt sich auf Wagner, den er in Schweden einbürgerte. Das groß angelegte Musikdrama „Arnljot" fesselt durch seine ganz im Heimatlichen begründeten Reize, wenn auch der Wagnerstil manches zur Unwirksamkeit verurteilt, was ein besseres Los verdient hätte.

Merkwürdigerweise kommt nun der Anstoß zur rein schwedischen Volksoper von dem Sinfoniker *Atterberg (Natanael Berg* mit seiner „Leila" kann kaum in Betracht gezogen werden, da er international eingestellt ist). Eine Oper heroischen Charakters ist voraufgegangen: 1919 schreibt Atterberg seinen „Herwarth, der Harfner", der, bei Wagner'schen Grundformen, schon spätere, persönliche Entwicklungslinien hervortreten läßt, die im „Wogenroß" von 1924 zur Entfaltung gekommen sind. Ohne Panegyrika zu schreiben, darf man sagen, daß in letzterem Werk zum ersten Mal (in der Oper) die *schwedische* Seele sich am unverfälschtesten ausdrückt. Und deshalb gewinnt die Dessauer Uraufführung ihre Bedeutung, denn uns werden gänzlich neue Gefühlsquellen erschlossen, die wir im Zeitalter der „Sachlichkeit" keineswegs entbehren können. — War der „Herwarth" dramatisch, so gibt sich das „Wogenroß" vollkommen lyrisch. Es ist eine Märchenoper, ohne sich in die Reihe der nachwagnerischen Märchenopern einzurangieren. Die Handlung ist höchst einfach: Der Hofbauer Kristoffer, roh und unbarmherzig gegen Tiere und Menschen, wird durch die Erlebnisse der Mittsommernacht zu seinem besseren Menschtum bekehrt. Das Wogenroß, der Beherrscher der Tiere und Pflanzen, quält ihn so lange, bis er seine Untaten bereut. Und so kommt es, daß er auch seinen Bauernstolz vergißt und seine Tochter Lisa mit dem früher verachteten Knecht Per zusammengibt. Das aber ist alles nur Folie, um viel Musik machen zu können, denn Atterberg strebt mit allen Fasern seines Herzens *zur italienischen Gesangsoper* zurück, ein Beweis, von welcher Musikalität dieser Komponist ist. Im „Wogenroß" wird der ganze Zauber der nordischen Mittsommernacht lebendig. Volkstänze, Lieder lyrischen und humoristischen Charakters (so die Weise des wunderlichen Propheten und Schuhmachers Jöns mit dem verstimmten Leierkasten) wechseln sich ständig ab. Die geschlossene Form triumphiert. Meisterhaft aber ist es, wie Atterberg verschiedentlich die Themen übereinanderbaut, ohne trocken und akademisch zu werden. So klingt die Tanzweise des Vorspiels, die das Rauschen des Baches und die ferne Tanzmusik malt, immer wieder auf. Daneben gewinnen die Szenen des Wogenroßes besonderen Reiz durch ihre Herbheit, ihre Quartenüberschneidungen, ihre Quintengänge. Bezaubernd in ihrer Unschuld und Einfachheit sind die Liebesszenen zwischen Lisa und Per. Hier spricht sich Atterbergs Seele wohl am reinsten aus. In echt germanischer Weise sind auch alle toten Wesen beseelt. Der alte Hof singt seine Weise, die Violine des Spielmanns, die Pantoffeln des Schuhmachers, das Wasser gleichfalls. Der Thing der Tiere und Pflanzen dient nur der Herausstellung von einschmeichelnden Liedern, die nie die Grenze des Vornehmen überschreiten. Besonders hervorzuheben sind hier der Koloraturgesang der Schwalbe, das sammetweiche Walzerlied der Fledermaus, das rührende Volksliedchen der Blumen. Kein unverständlicher Symbolismus beschwert diese Musik; die einfache, allgemeingültige Lehre, ein guter Mensch zu sein, ist nicht aufdringlich. Die Instrumentation ist, wie immer bei Atterberg, vorbildlich und zieht lieber ein „zu wenig" als ein „zu viel" vor. Jedenfalls aber ist sie genau aus der Musik herausempfunden, zart und schmiegsam. Sie wahrt durchaus persönlichen Stil.

Atterberg hat als Neuromantiker angefangen. Erst in den letzten Jahren hat er sich selbst gefunden. Er geht den Weg, den alle bedeutenden Musiker gehen: er baut auf der Tradition auf und wächst dann erst zu Neuem organisch heran. Im „Wogenroß" hat er ein Werk geschaffen, das ihn in den Herzen seines Volkes eingraben wird. Er stützt sich ganz auf die schwedische Volksmusik in Melodik und Harmonik, und wenn man ihn, den schwedischsten Musiker, direkt mit ihr identifiziert, wird man ihm am gerechtesten. Aber gerade dadurch, daß er ein Medium der nordischen Seele wird und ist, wird er auch international. Denn nur das *bodenständige* künstlerische Schaffen hat die Kraft in sich, anderen Nationen kulturelle Werte zu geben.

Fritz Tutenberg, Kiel.

Die Moreske

Der *Mohrentanz* oder die *Moreske*, die in der Literatur des Tanzes im 17. Jahrhundert sowie in der Geschichte des Balletts im 16. und 17. Jahrhundert eine große Rolle spielt, wird von *Böhme* (Geschichte des Tanzes in Deutschland Bd. I. S. 132) als ein Schwertertanz bezeichnet, „der überall zu finden ist, wo Traditionen vom weltgeschichtlichen Kampf der Christen gegen die Sarazenen sich erhalten haben". Vermutlich stelle dieser Waffentanz jenen Kampf dar, der wahrscheinlich

maurischen Ursprungs sei. — Auch *Sandberger* hat sich mit diesem Tanz in seiner tiefgehenden Abhandlung „Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur" (Sbde. d. J.M.G. V. S. 412) beschäftigt und macht sich die Ansicht Böhmes zu eigen. Mit Böhme sagt er auch, der Tanz gehe in raschem $^{2}/_{2}$ Takt und bestehe in seiner einfachsten Form aus zwei Teilen zu je acht Takten. *Allmählich habe sich dieser einfache Tanz zur ausgedehnten Pantomime, zum Ballett erweitert,* so daß man ganze Stücke, welche einen „Mohrentanz" enthalten, ausschließlich nach ihm benannte. Außer dem Einzeltanz selbst, der Moreske, begegnet man aber auch, wie dies Sandberger trefflich schildert, pantomimischen Erweiterungen dieses Tanzes, insbesondere als *Intermedien,* so daß der Begriff „Moresche" sowohl ein Ganzes als auch einen Teil einer bestimmten Gattung umfaßt. In der Morescha als *Ballett* wird auch der *Tanz* „Moreske" getanzt.

Es ist hier nicht der Ort, Schilderungen der zahlreichen Moreschen im 16. Jahrhundert zu geben, die den *Mascheraten* und somit der niederen dramatischen Madrigalliteratur angehören. *Lassus* hat eine Anzahl solcher vokaler Moreschen komponiert, und allem Anschein nach sind diese Moresken Gegenstücke zu den anderen Untergattungen der Mascheraten wie *Bergamasca, Tedesca, Spagnoletta, Napoletana, Toscanella, Ebraica* etc. Darauf deuten die Anrufungen Allahs und die Einführungen der neapolitanischen Negerfiguren Lucia und Giorgia hin. — Der Begriff „Moreske" kommt aber auch in bedeutend erweitertem Umfange vor. *Moresca ist ganz allgemein ein Ballettintermedium,* so schon 1510 in der „Calandra" des *Bibbiena,* wo das Ballett mit Sarazenen nichts zu tun hat, ebensowenig noch in *Cavalieres* „Rappresentatione di anima e di corpo" oder in *Monteverdis* „Orfeo". Moreske bedeutet zu dieser Zeit soviel wie Ballett oder „Mummenschanz" und in diesem Sinn spricht auch noch 1638 *Nicola Sabbatini* in seinem Traktat: „Pratica di fabricar scene" von *Mohrentänzen d. s. Ballette, während welcher die Musiker auf den Balkonen postiert sein sollen.* — Die Doppelbedeutung eines Tanznamens als Einzeltanz und Tanzpantomime findet man ja übrigens auch bei der Bezeichnung „Balletto", das im 17. Jahrhundert einen zweiteiligen Tanz in geradem Takt bedeutet, und ebenso bei den Ausdrücken „Entrée", „Aufzug" etc. Nach der Lektüre eines der psychoanalytischen Literatur zugehörigen Werkes von *Alfred Winterstein:* „Der Ursprung der Tragödie", in dem ein ansehnliches ethnologisches Material verarbeitet ist, erscheint vielleicht diese Frage in einem neuen Licht: Ueberall, und nicht nur in Europa, nimmt unter den Spielen der Völker das „Spiel vom schwarzen Mann" einen besonderen Platz ein. Ueberall handelt es sich hiebei um uralte Vegetationstänze oder Absenker derselben, und selbst im Altertum oder bei den Wilden spielt der schwarze Mann eine besondere Rolle. Im Altertum ist der Phallophoros mit Ruß bedeckt und das Schwärzen des Gesichtes hat demnach bei den Griechen kultische Bedeutung. Der „schwarze Mann" hat bei allen Völkern „Tabu"-Charakter, und noch heute werden Kinder und kindliche Personen mit dem schwarzen Mann geschreckt. Auch die Vorstellung des „Teufels" gehört hieher, ebenso wie der Kaminfeger im Aberglauben des Volkes eine Rolle spielt. In der *Tanz*-Geschichte des deutschen Volkes hat der „schwarze Mann" seinen Platz. *Fischart* zählt 1582 unter den Belustigungen, die sich Gargantua und seine Gesellen als Pariser Studenten nach dem Mittagessen machen, auch die beiden Tänze — er nennt sie in einem Atem —: den Moriskentanz und den schwarzen Knaben, wobei erwähnt werden kann, daß auch in einer Dresdner *Lauten*-Handschrift von 1592 der „Morisgen Dantz" und der „schwarze Knab" gleichzeitig erscheinen. Doch ist es hier unmöglich, die zahlreichen Morisken und schwarze Männertänze aufzuzählen. Winterstein erblickt in der Figur des „schwarzen Mannes", ob er nun als Schmied, Kaminfeger, Narr, Teufel, Mohrenkönig etc. auftritt, Hypostasen des Vegetationsdämons. Auch *W. Mannhardt* hat in seinem Buche „Wald- und Feldkulte" sich eingehend mit dem Problem des „schwarzen Mannes" beschäftigt. Er vermutet, „daß die Schwärzung des Gesichtes die Unsichtbarkeit, die *geisterhafte* Natur des Vegetationsdämons andeuten sollte", während *Chambers* („The Mediaeval Stage") die Behauptung aufstellt, „der Zweck des Schwärzens sei gewesen, einen in direkte Berührung mit der verkohlten Asche des im Feuer wirkenden Numen zu bringen". *Schröder* („Mysterium und Mimus im Rivgeda") „geht von der rußgeschwärzten unheimlichen Erscheinung des Schmiedes aus, dem die Vorzeit schöpferische zeugerische Macht wie den Fruchtbarkeitsdämonen zugeschrieben haben mochte, um sein Auftreten bei Vegetationsumzügen z. B. im Zuge des norddeutschen Schimmels oder Schimmelreiters, im dionysischen Thiasos und in den volkstümlichen Märzgebräuchen der Römer zu erklären". (Winterstein S. 23.) —

Es ist hier nicht unsere Sache, die Gedankengänge Wintersteins, die schließlich in dem bekannten „Oedipuskomplex" münden, weiterzuverfolgen. Es sei nur noch erwähnt, *daß bei den meisten Mohrentänzen die Schellen eine Rolle spielen,* die wohl auch die Schwerter zu vertreten haben. Sie haben beschwörende oder abwehrende Bedeutung, ganz ähnlich wie die Schwirrhölzer der Primitiven, die nach dem Prinzip der sympathetischen Magie jenen Dämon herbeirufen oder abwehren sollen, dem das betreffende akustische Zeichen eigen ist. *Wir haben hier nur festzustellen, daß die Moresca ein allgemeiner Vegetationstanz ist, der im Grunde wenig mit den historischen Kämpfen der Christen mit den Sarazenen zu tun hat.* Ursprünglich war der alte Vegetationstanz der geschwärzten Gesichter da. Es war naheliegend, diesen alten Brauch rationalistisch zu erklären und aus den schwarzen Männern Mohren zu machen. So kam man auf das Mohren-Ballett, auf die Mohrenumzüge und auf die allgemeine Bezeichnung „Moresca"-Ballett.

Ganz deutlich spricht auch der Tanztheoretiker des 16. Jahrhunderts, *Arbeau* über die Moreske: „In meiner Jugend habe ich Gelegenheit gehabt, zu sehen, wie in den guten Gesellschaften, nachdem das Souper beendet war, ein Junge mit geschwärztem Gesicht, welcher über die Stirn weißen oder gelben Taffet gebunden hatte, und an den Fußknöcheln Schellen trug, die Moriske aufführte". Arbeau führt auch die Melodie an, eine einfache, markante geradtaktige Melodie, deren Viertel bei der Wiederholung in Achtelfolgen geteilt werden und so infolge der übertriebenen Wiederholung einer Phrase leicht exotischen Charakter erhält. *Der Rhythmus wird durch Stampfen mit dem Absatz markiert, was, verstärkt durch die Schelle, an den Kastagnettentanz erinnert.* Böhme und seine Nachschreiber erklären die Moreske als Tanz im dreiteiligen Metrum, offenbar verleitet durch die Moresca in Monteverdis „Orfeo", die wie schon *Heuß* („Die Instrumentalstücke des Orfeo", Sbde. J.M.G. IV. 207) zeigte, ausgesprochenen Sizilianencharakter hat. Auch die von *Praetorius* (Terpsichore Nr. 42) mitgeteilte „Moresque", deren Melodie im 17. Jahrhundert allbekannt gewesen sein dürfte, da sie sowohl bei *Mersenne* 1636, als auch in der Sammlung: „Amoenitatum hortulus" vorkommt, geht im Tripeltakt. Da wie dort bedeutet Moresca soviel wie Ballett, Mummerei, denn Praetorius bringt ja in seiner „Terpsichore" vor allem auch Musik zu wirklich aufgeführten Balletten. Sonst aber fand ich bei den Tanzkomponisten des 17. Jahrhunderts die Moresken im geraden Takt und in scharf punktierten Achteln gehend und schließe daraus, daß dort, wo es sich um Nachahmungen wirklicher Mohrentänze handelt, ein gerades, scharf punktiertes Metrum mit Unterstreichung der punktierten Rhythmen durch Kastagnetten oder Schellen verwendet wird, während dort, wo Moresca ganz allgemein Ballett heißt, jedes Metrum möglich ist. Erst kürzlich fand ich wieder zwei Moresken des Wiener Komponisten *Wolfgang Ebner* in dem Fragment einer Tänzehandschrift zu Regensburg, die die oben erwähnte Eigenschaft aufweisen.

Paul Nettl, Prag.

Ernst Toch und das Lied

Das *Lied* nimmt im Schaffen *Ernst Tochs* wenig Raum ein. Er kommt vom Instrumentalen her, Keimzelle seines Schaffens ist die Kammermusik. Die *Architektur* eines Musikstückes ist ihm wichtige Forderung. Mit scharfem Kunstverstand hat er die Theorie der Melodie, die Magie der Linie und der Harmonie als ihrem Unterbau aufgezeichnet. *Gotik* ist vielleicht der Stil, den man seinem Gesamtwerk überordnen darf.

Wenn er in letzter Zeit, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der immer stärker werdenden Tendenz seiner Musik zum *Dramatischen,* sich dem Lied mehr zugewendet hat, so sah er sich vor die Notwendigkeit gestellt, die Form eines Gedichtes mit der Architektur eines in ihm durch die Worte ausgelösten Musikstückes zu durchdringen, zu überdecken. Es gibt keinen zweiten Fall, wo zwei Künste einander so nahekommen, wie in der Liedkomposition Musik und Poesie. Hier entsteht ein Kunstwerk, das, um Zolas, des Taineschülers, Wort zu erweitern, durch zwei Temperamente gesehen ist. Die Schwierigkeit wird immer bestehen, daß zwei Temperamente, selbst wenn sich das des Musikers von dem des von ihm vertonten Dichters angezogen fühlt, nicht ganz einig gehen. Bei Toch ist das Problem doppelt schwierig, da sein ausgeprägter Sinn für die Architektur der Musik die Form des Gedichtes leicht zerbrechen kann im Bestreben, die Form zur

Architektur zu dehnen. Mehr als bei einem anderen Komponisten gilt es bei ihm, die Schlegelsche „Gefrorene Musik“ im eigenen Land der Musik zu suchen.

So ist in Ernst Tochs Liedern, von denen uns ein zehnsätziger Zyklus vorliegt, das Instrumentale, der *Klavierpart*, ein architektonisches Ganzes, nicht nur Begleitung, sondern beinahe ein selbständiges Klavierstück. Das Wort als Klang hat aufgehört zu regieren. Die Musik beherrscht es eigenmächtig. Lotte Kallenbach-Greller hat mit Recht darauf hingewiesen, daß es auch gesungene absolute Musik gibt und daß es der gesungenen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts, der ars antiqua in der Kunstform der Motette, keineswegs um eine Vertonung des Textinhaltes, sondern um eine rein musikalische Klangbeziehungswirkung gegangen sei. Ernst Tochs Lied steht ungefähr in der Mitte zwischen dieser absoluten Musik und der Vokalmusik als Programmusik. Das Wort als Klang hat seine Bedeutung verloren. Aber das *Wort als Sinn* herrscht weiter, wenn auch unter der Oberhoheit des architektonischen Prinzips. Das diesem Heft beigelegte Lied *„Abend“* ist dafür das beste Beispiel. Das Weben des Abends, der Dämmerung ist hier im Instrumentalen, weniger malerisch als formal, gegeben. Der im wesentlichen zweistimmige Satz wird von der Singstimme zu einem dreistimmigen ergänzt. Und man hat dabei das bestimmte Gefühl, daß ein neues Instrument, etwa eine dunkeltönige Viola, zum Klavier trete und die Melodie des Abends sänge. Man beachte den Aufbau, der sich durchaus in der Klavierbegleitung vollzieht: den harmonisch unterstützten Abschluß des Zwischenspiels und das eine Terz höher einsetzende Motiv, mit dem die Strophen beginnen und schließlich das schon rein bildlich das Architektonische gebende Nachspiel, das den Traum in luftige, schon nicht mehr irdische Sphären verschweben läßt. Diese *Nachspiele* haben bei Toch eine besondere Bedeutung. Sie haben immer noch einmal etwas Eigenes zu sagen. Sie sind oft wie eine sehr verästelte Fiale aufgesetzt, oft ins Bizarre und Groteske übersteigert, ein Beweis mehr für das Gotische in Tochs Musik.

Daraus erklärt sich auch seine Vorliebe für *humorige* und grotesk zugespitzte Gedichte, aber auch für das *Bildhafte*, das Schwebende. Zu jener ersten Gruppe rechne ich Buschs „Esel“, Rilkes „Heilige“ und Morgensterns „Kleine Geschichte“, zu der zweiten Bierbaums „Die Straßburger Münster-Engelchen“, Morgensterns „Das Häuschen an der Bahn“. Hier überstürzen sich die geistreichen Einfälle und hier tritt auch der von Toch gewollte Charakter der *Singstimme* am deutlichsten zutage: als eine musikalisch erhöhte, pointierte Deklamation aus der instrumentalen Grundidee heraus. Die Uebertragung auf die *Lyrik* können wir am „Abend“ verfolgen. Dazu treten noch das Goethesche „Wanderers Nachtlied“, zwei Gedichte von Ludwiga Kuckuck („Spruch“ und „Spätnachmittag“) und Morgensterns „Was denkst du jetzt?“, Lieder, die sich durch die Verhaltenheit und Spannkraft des Lyrischen auszeichnen. Die Frage nach den *Dichtern* ist damit schon beantwortet. Es war die Frage nach dem Stoff. Daß Morgenstern und vor allem Rilke darunter sind, das gibt der Kunst von heute beachtliche Perspektiven.

Denn die *Vokalmusik* steht innerhalb der neuen Musik nunmehr im Brennpunkt des Interesses. Der kleine Lied-Sektor aus Ernst Tochs Schaffen hat bei aller Betonung der individuellen Herkunft Bedeutsames dazu beizutragen. Seine Lieder sind eben dieses eigenen und eigenwilligen Charakters wegen geeignet, der noch herrschenden Stilunsicherheit Richtung und Weg zu zeigen, den Weg zwischen der Stimmungsromantik und der im Extrem überspitzten Zersetzung der Melodie auf ein Werk zu, dem wenig andere von gleicher Geschlossenheit und Sicherheit an die Seite zu stellen sind. *Karl Laux, Mannheim.*

Aus den Städten

Berlin. Man tanzt viel in Berlin, und gebracht wird manchem .... nichts. Nehmen wir an, daß *Palucca*, deren liebenswürdiges rhythmisch-gymnastisches Gesamtbild durch eine immer ungeistigere Atmosphäre in Gefahr schwebt, entadelt zu werden, in der Folge auf ihr besseres Selbst zurückkommen wird. Auch Mißverständnisse und Verzerrungen der musikalischen Untermalung, wie des gründlich mißverstandenen Rosenkavalier-Walzers, werden dann ausbleiben. *Valeska Gert* ist nicht in Form; Charaktertänze verpflichten doppelt im Technisch-Könnerischen, das dabei immer in Gefahr steht, zu kurz zu kommen. Hier vermißte man es völlig. In der Volksbühne veranstaltete *Yvonne Georgi* mit der *Tanzgruppe*

Hannover eine gelungene Matinee. Eine „Männergroteske" war gute Arbeit in Uebereinstimmung von Gestik, Mimik und Rhythmik mit Raum und Musik. Bizets l'Arlésienne-Suite — als bewegtes Formspiel vielleicht nicht abstrakt genug (der Charakter der eindeutig eingefärbten Musik läßt es auch kaum zu), als Tanzhandlung wiederum nicht straff in der Motivierung — vermittelte dennoch die erfreuliche Erkenntnis künstlerischer Arbeit und mancher gelungenen Einzelheiten, vor allem der abwechslungsreich gestalteten Gruppenbildungen und -Lösungen. *Hertha Feist* und ihre Gruppe haben stets etwas zu geben. Ihre „Raumakkorde" sind als bewegter Formtypus der Raumaufteilung wirklich eine Erfüllung. Die „zerstörte Form" der sehr starken *Serafine Kinne* hat chaotisches, vom starken Formwillen als polarem Spannungsgegensatz gebändigtes Format. Rhythmisch-gymnastische Vorführungen eines von Tänzerinnen gebildeten Geräuschorchesters sind wegen fehlender Präzision (Musikerziehung!) noch nicht diskussionsreif. Das *Staatsopernballett* hat wegen des verewigten Umbaues, der den gesamten Betrieb in nicht wiederzugebender Weise schädigt, ein schweres Dasein. Als erste Veranstaltung in dieser Spielzeit darf es nunmehr Ende November (!) zu einer Matinee ins — Schauspielhaus bitten! Der Raum ist allerdings hervorragend für derartige Dinge geeignet. — Man wird die neue Tanz-Suite (Strawinsky) und die dritte Fassung der „Totentänze" (Debussy) von *Terpis* nicht so schnell vergessen. Hier ist eine dichterische Gestaltungskraft wirksam, die in Verbindung mit einer erschöpfenden Erfassung der musikalischen Formsprache eine räumliche, bildhaft-plastische und geistige Einheit begründet, wie sie zu den nicht alltäglichen Erlebnissen des Tanzwinters gehört: hier auch die schlagende Widerlegung des *Geredes von der „störenden Rücksichtnahme" auf Musik*, eine Auffassung, in die sich viele tänzerische Menschen verrannt haben. Es gibt zweierlei; entweder man braucht sie, dann muß man ihre Bedingnisse sinngemäß erfüllen, oder man kann sie entbehren, dann fällt die „Rücksichtnahme" fort. Das dritte Stück, Fallas entzückender Einakter „El amor brujo" in leichter Ueberarbeitung fiel etwas ab, wohl weil die Uebertragung des bereits früher aufgeführten Werkes auf andere Raumgegebenheiten verwirrte, auch war die musikalische Ausführung keineswegs auf der Höhe, was an dieser Stelle keine Entschuldigung zuläßt. Das arbeitsfreudige, im Können teilweise sehr starke Ballett begnüge sich mit einem Kollektivlob! — Am Horizonte dämmert schon der hier im nächsten Sommer abzuhaltende zweite Tänzerkongreß.

Hans Kuznitzky.

*

München. Zu *Ernst Kreneks* im Oktober an der Münchner Staatsoper uraufgeführtem Ballett *„Mammon"* äußerte sich unser Mitarbeiter wie folgt: Daß dieses Ballett mit unwidersprochenem Erfolg über die Bretter der hiesigen Staatsoper ging, ist nicht das Verdienst der Musik Ernst Kfeneks. Er ist auf der Habenseite der choreographischen Durchführung *Heinrich Kröllers* zu buchen. Kfenek verfiel der Lockung, die szenischen Vorgänge peinlich genau zu illustrieren; ein Fehler, der sich im Gesamtbau der Partitur nach der technischen wie gefühlsmäßigen Seite hin schwer auswirken mußte. Denn so entstand ein Aneinander der Musik, das der Steigerung entbehrte, entstand zugleich aber auch ein technisches Durcheinander, das in der bald abstumpfenden Ostinatomanier der Anlage verzweifelte Aehnlichkeit mit dem alles nivellierenden Khaki bekommen mußte. Daran ändern auch die eindringlich ins Ohr gehämmerten Rhythmen nichts; auch nicht die oft zutage tretende Meisterschaft in der Behandlung des Orchesters; sie ist heute so selbstverständlich, daß auch sie nur kurz interessieren kann. Denn eines fehlt dieser Musik: Der zwingend große Einfall. Manches Mal blitzt so etwas wie Eingebung auf, so im Tanz des „Geizigen", in den Schmerzensausbrüchen der „Liebenden", im hartstampfenden Rhythmus der Brutalen. Doch dies alles genügt nicht, trotz des unleugbaren Bühneninstinkts, um sich von der Lebensfähigkeit dieser Partitur überzeugen zu lassen. Dabei ist die tänzerische Darstellung der menschlichsten aller Triebkräfte, der Gier nach dem Golde, gewiß ein Anreiz, der den Musiker in seinen Bann zwingen muß. *Bela Balasz* schrieb das Buch, zur Seite stand ihm Heinrich Kröller. Gewähr also für geschickten Aufbau von der schwelend dumpfen Masse Menschheit an, die losgerüttelt vom vorbeiziehenden Triumphzug des Goldes zuletzt in wilder Raserei den Goldberg hinankrallt, um — doch in Nichts zu versinken. Innerhalb dieses gigantischen Rahmens die kleinere Ausdeutung menschlicher Habsucht, gekennzeichnet durch

den Leidensweg eines liebenden Mädchens, die betört durch gleißenden Goldklang von einer Hand in die andere geht. Leistungen von unerhörter Eindringlichkeit erstanden. Kröller und *Leo Pasetti*, im Verein mit *Paul Schmitz*, der das Orchester betreute, haben von neuem bewiesen, daß die Ballettkunst in München sorgsam gepflegt auf stolzer Höhe steht. Und nach dieser Richtung hin war der Erfolg wohl berechtigt. *v. Bartels.*

*

Tanzinsel Fehmarn. Durch die Verirrung vieler Gymnastiktreibenden ist der Tanz in Verruf gekommen. Ein Heer von Feinden sammelt sich gegen ihn. Und das mit Recht. Denn es gilt erst einmal, das Gesunde der bewußten Tanzpflege vom krankhaften Ueberschwang zu befreien. Es gilt, den Begriff Tanz wieder als etwas Volkstümliches schätzen und lieben zu lernen. Tanz als den natürlichen Ausdruck einer gesunden Lebensfreude anzusehen, haben wir tiefgründigen Deutschen gründlich verlernt! Wo ist denn der *Volkstanz* geblieben, der zum frohen Fest bestimmt ist? Wir brauchen nur an einen unserer deutschesten Tondichter, an Carl Maria von Weber, den gebürtigen Eutiner, zu denken und an die ersten Szenen seines volkstümlich gewordenen „Freischütz", um anzudeuten, was damit gemeint ist. Heute wird nun scharf zwischen dem Tanz als gesellschaftlichem Vergnügen und dem Tanz als Schaustellung unterschieden. Die meisten wollen aber an die Stelle eines harmlos betriebenen Tanzvergnügens gleich eine „Kunst" gesetzt wissen. Die emsig betriebene gesundheitliche Zweckmäßigkeit gymnastischer Uebungen genügt ihnen nicht. Sie vermehren den Unfug und den Wirrwarr der verschiedenen „Methoden" und „Systeme", unter denen sich kein „Laie" zurechtfindet, obwohl sie schließlich alle demselben Ziele zusteuern und nur in der Wegrichtung dabei die grausamsten Umwege beschreiten. Vom Endziel des künstlerischen Tanzes in diesem Zusammenhang einmal abgesehen, gibt es heute fast so viele Gymnastiksysteme (also Körperdurchbildungsmethoden), als es selbständige Gymnastiklehrer gibt.. . . Wer die Dinge von neutraler Warte verfolgte, sah schmerzlich berührt die wachsende Verwirrung einer an sich gesunden Bewegung. Kaum eine zweite hat in den letzten Jahren so schnell um sich gegriffen. Die Literatur, die sich mit tänzerischen oder auch nur gymnastischen Aufgaben befaßt, schwillt unübersehbar an. Das wenige Gute wird erdrückt und abgedrosselt von einer Sintflut wertlosen Kitsches in Texten und Bildern. Wie soll man Fehler und Irrlehren bekämpfen, die sich mannigfach kühn behaupten? Wie soll man ihnen steuern? Wie soll man beweiskräftig werden und das Gesunde vom Kranken trennen?

Ein gerader Weg in dieser Richtung mußte durch die Vertreter der führenden Systeme als gerecht und billig anerkannt werden. Das war nur auf *kameradschaftlicher* Grundlage denkbar, die im eigentlichen Kunstwinter aus allerlei materiellen Bedenken kaum gewonnen werden kann. So keimte die Idee, einmal im Jahre am Meere zwanglos zusammenzukommen und das Angenehme eines Erholungsaufenthaltes mit dem nützlichen Austausch gewonnener Erfahrungen und Erkenntnisse auf den eingangs bezeichneten Gebieten zu verbinden. Die Verwirklichung lag nahe. Neben einem *Arbeitskongreß* der Beteiligten galt es dem heiteren Spiel, der Wiedergewinnung des *Volkstanzes*, den wir in seinen reinsten Formen verloren haben. Bei dieser ungebundenen Ferienarbeit kann sich jeder nach Belieben Kenntnis verschaffen von den Werten anderer Schulen. Die *Insel-Tanzspiele* traten ins Leben. Die Teilnehmer sind, ohne sich schulmäßig unterzuordnen, zusammengekommen, um sich freiwillig von den praktischen Vorzügen und Nachteilen fremder Schulen zu überzeugen. Angesichts der freien Seenatur einer noch keineswegs vorbelasteten Inselwelt wird das Theoretische, das die gesamte Bewegung überwuchert hat, auf einen erträglichen Generalnenner gebracht, der gewonnen werden muß, um die aus gesundheitlichen Gründen begrüßenswerte Bewegung lebenskräftig zu erhalten. Die Ergebnisse des ersten Tanzspielsommers waren denn auch beglückend günstige, so daß die Zusammenkunft eine jährliche sein soll. — Es kommt dabei zuerst nicht darauf an, vor einer gemischten Zuschauermenge seine „Künste" vorzuführen. Die freiwilligen Teilnehmer wollen vielmehr *von der winterlichen Spielplanhetze befreit* sein. Sie wollen sich an offenem Meeresstrand einer gesteigerten Arbeitslust ungehemmt ergeben können.

So wurde *Fehmarn*, dies bisher vom Fremdenverkehr noch nicht überflutete und doch von allen Teilen Deutschlands aus zu Land und zu Wasser denkbar günstig erreichbare ost-

holsteinische Eiland als naturgegebene „*Tanzinsel*" entdeckt. Wie angenehm es sich auf der Insel leben, dichten und trachten läßt, beweist die literarhistorische Tatsache, daß der niederdeutsche Heimatdichter Klaus Groth dort während sechsjährigem Aufenthalt an seinem erfrischenden „Quickborn" geschrieben hat. Und nun ist seit vergangenem Sommer die seither in Reisehandbüchern zu Unrecht noch stiefmütterlich behandelte Insel Fehmarn der Schauplatz eines sich jährlich wiederholenden friedlichen Austauschs bekannter Gymnastikvertreter, die dorthin kommen, um am lebendigen Beispiel angesichts der blauen See in freier Inselnatur sich gegenseitig zu fördern und der gymnastischen Bewegung durch praktische Gemeinschaftsarbeit zu nützen. Denn das Endziel der vielfältigen *Kurse* für Laien und später im Lehrberuf stehende oder gar kunstausübende Gymnastiker, um das Wort der Kürze halber zu gebrauchen, ist die Durchführung eines gesunden Ausgleichs, ohne die Eigenart der bestehenden guten Schulen dadurch etwa tilgen zu wollen. Es ist gut, daß in dieser wie in jeder Bewegung sich starke Individualitäten behaupten, und gerade der erste Tanzsommer 1927 auf Fehmarn hat bewiesen, daß durch die praktische Vergleichsarbeit erst eine Stärkung und Läuterung der eigenen pädagogischen Erkenntnisse erzielt wird. *Rolf Cunz, Burg auf Fehmarn (Ostsee.)*

Kampf um das Frankfurter Jazz-Konservatorium

Voll Interesse für alle Reibungen und Kämpfe beim Zusammenprall einer neuen Kultur mit der älteren unterrichten wir unsere Leser über eine Angelegenheit, die — so nebensächlich und örtlich bedingt sie erscheinen mag — empfindlich die Gepflogenheiten deutscher Musikerziehung angreift. Da in diesem Falle der Gegner durch die breite Oeffentlichkeit dargestellt wird und eine Minderheit gegen den Strom schwimmt, verzichten wir darauf, die Schlagworte einer vox populi zu wiederholen. Die Sprecher sind: ein Konservatoriumsdirektor, *Bernhard Sekles,* ob seiner Neuerung heftig angefeindet, im weiteren ein Kritiker und Pädagoge, *Alfred Baresel,* unser Leipziger Mitarbeiter. *Die Schriftl.*

Der Delinquent: 1. Erklärung

„Hat ein ernst geleitetes Konservatorium das Recht, eine Jazz-Klasse einzurichten? — Nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, vorausgesetzt, daß der Leiter dieser Klasse nicht irgend ein geschickter Jazz-Schläger ist, sondern den Jazz an Ort und Stelle, also in Amerika, studiert und ausgeübt hat; darüber hinaus aber über eine allergründlichste musikalische Allgemeinbildung, vor allem über eine meisterliche Satztechnik verfügt und außerdem die pädagogische Fähigkeit besitzt, den Stoff in progressiver Weise zu systematisieren. Mehr als die Hälfte aller Musiker ist heutzutage gezwungen, in einem Jazz-Ensemble dauernd oder gelegentlich zu spielen, ohne es je gelernt zu haben. So erscheint naturgemäß der Jazz in einem Zerrbild, das die Abneigung vieler Menschen sehr wohl erklärlich macht. Natürlich gibt es auch im Jazz schlimme Ausschreitungen und *Siegmund v. Hausegger* hat recht, wenn er öffentlich darüber Klage führt, daß mitunter sogar Themen unserer großen sinfonischen Meister „verjazzt" werden. Unrecht aber hat er, wenn er einen Kunstzweig nach seinen Entartungen beurteilt.

Nicht nur aus opportunistischen Gründen, sondern auch aus erzieherischen, kann der Jugend der *gepflegte* Jazz nur von Nutzen sein. Im Schaffen unserer Tage tritt immer mehr ein abstrakt-spekulatives Moment zutage. Hier kann eine von einem taktvollen Musiker vermittelte Transfusion unverbrauchten Niggerblutes wirklich nur nützen, denn eine Musik ohne jede Triebhaftigkeit verdient den Namen Musik nicht mehr. Ist der Jazz ein gutes Lehrmittel für den Produzierenden, so ist er es in nicht geringerem Grad für den Reproduzierenden. — Es ist eine schwer zu erklärende Tatsache, daß gerade der Deutsche, der doch in der Musik das Höchste geleistet hat, eine auffallend geringe bewußte Freude am *Rhythmischen* zeigt, trotzdem doch der Rhythmus anerkannterweise als der Pulsschlag der ganzen Musik anzusehen ist. Man kann aber das rhythmische Gefühl als eine besondere Disziplin — also losgelöst von allen anderen musikalischen Elementen — nur in durchaus ungenügender Weise schulen. Das weiß niemand besser als der Leiter eines Konservatoriums, der fortwährend beobachten kann, *wie die Schüler in der Gymnastik die halsbrecherischsten rhythmischen Künste vollführen, ohne daß ihre Musik-*

ausübung den geringsten Nutzen daraus zöge. Der Jazz hingegen ist so ganz aufs Rhythmische gestellt, daß eine unter überlegener und systematischer Leitung stattfindende Uebung in ungleich sicherer Weise das rhythmische Gefühl zur Entwicklung bringt. Dr. Hochs Konservatorium will daher an *erster Stelle* den Versuch machen, bei genügender Beteiligung eine Jazz-Klasse zu bilden. Der Unterricht erstreckt sich nicht nur auf die typischen Jazz-Instrumente, als da sind: Schlagzeug, Saxophon, Banjo, Trompete und Posaune, sondern vor allem auf regelmäßige Ensembleübungen. Späterhin soll dann noch eine entsprechende *Vokal*klasse angegliedert werden. — Der Unterricht beginnt Mitte Januar 1928. Man verlange Prospekte vom Büro von Dr. Hochs Konservatorium." *Bernhard Sekles.*

2. Erklärung

„Die Ankündigung der an Dr. Hochs Konservatorium geplanten Einrichtung einer Jazzklasse hat erfreulicherweise das lebhafteste Interesse weiter Kreise hervorgerufen, das sich, wie das so zu geschehen pflegt, bei den Bejahern in sachlicher, bei den Verneinern in vielfach etwas stürmischer Weise geäußert hat. Die Bekämpfer des Planes scheinen aber dem Antlitz der Gegenwart das Auge, dem Pulsschlag unseres Lebens ihr Gefühl zu versagen. — Ganz unabhängig von der persönlichen Einstellung jedes Einzelnen zum Jazz besteht heute die Tatsache, daß ein hoher Prozentsatz unserer Musiker gezwungen ist, in ein Jazz-Ensemble einzutreten, ohne stilistisch und technisch darauf vorbereitet zu sein. Es entsteht so jenes *von uns allen verabscheute Zerrbild des Jazz,* das — wenn hier keine Besserung erzielt wird — den musikalischen Geschmack immer weiterer Volksschichten vergiften kann. Aber auch in der Entwicklung des Musikers selbst erachte ich den Jazz für eine Bildungsmöglichkeit, die wenigstens einmal versucht werden sollte. Für den Reproduzierenden bedeutet er das Vitalste der mir bekannt gewordenen rhythmischen Erziehungsmittel. Zudem belebt er die uns nahezu abhanden gekommene wichtige Fähigkeit der Improvisation. Dem Schaffenden aber eröffnet er neue Ausdrucksmöglichkeiten triebhafter Art unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß er die Anregungen des Jazz künstlerisch umzusetzen versteht. Was aber das *nationale* Moment betrifft, so ist zu fragen, ob es etwa unseren großen Meistern von Haydn, Schubert, Brahms und Liszt bis zur Moderne Abtrag getan hat, Anregungen primitiver Volksmusik verwertet zu haben. — Indem ich schließlich betone, daß ich wie in allen wichtigen Angelegenheiten, so auch hier, im Einvernehmen mit dem Kuratorium der Anstalt gehandelt habe, empfehle ich unseren pädagogischen Versuch allen denen, die sich den genannten Argumenten öffnen können."

Bernhard Sekles.

Der Verteidiger

Die geplante Errichtung einer *Jazz-Abteilung* am *Dr. Hochschen Konservatorium* in *Frankfurt* a. M. hat lebhaften Widerspruch angesehener deutscher Musiker hervorgerufen. Unter vielen schönen Worten gegen die beabsichtigte Neugründung fanden sich so viel sachliche Unrichtigkeiten, daß ihnen widersprochen werden muß. Es sei vorausgeschickt, daß ich seit mehreren Jahren eine *Pädagogik der Unterhaltungsmusik* in mehreren Schulwerken propagiere, weil es mir scheint, daß die unheilvolle Spaltung unserer heutigen Musik in erbauende und unterhaltende nur durch Pädagogik, nicht aber durch Schmähreden gegen die letztere überbrückt werden kann. Diese Spaltung ist heute besonders auffällig in Deutschland, wo der kleine intellektuelle Kreis um einen Schönberg und die große kunstabgewandte Masse, die überhaupt *nur* noch an den Unterhaltungsstätten einer musikalischen Beeinflussung zugänglich ist, die Extreme bezeichnen. Im Italien eines Verdi und Puccini, denen die Gondoliere Venedigs ihre gewichtigsten Kritiken schrieben, kräht kein Hahn nach dem Jazz. Uns aber war er eine willkommene Ablösung der Salonkapellen, die mangels einer unterhaltenden Literatur unsere deutschen Meister in Potpourris und Fantasien an „Wagner-Abenden" verkitschten. Es bedarf wohl überhaupt keines Beweises, daß die Musik an den Unterhaltungsstätten *so gut als irgend möglich* sein muß, wenn Abtrünnige jemals wieder der hohen Tonkunst zurückgewonnen werden sollen. Wie groß die Zahl der abtrünnigen Musikfreunde ist, beweist die Berechnung Licco Amars, die 80 Prozent der ehemals Musikstudierenden im Unterhaltungsensemble wiederfindet. In meiner Klavierklasse am Leipziger Landeskonservatorium habe ich den Absolventen der Lisztschen Virtuosität

die berühmte, aber verhältnismäßig naive Jazz-Klavierschule von Zez Confrey vorgelegt, und sie versagten den besonderen technischen Anforderungen gegenüber — von den rhythmischen gar nicht zu reden — *zunächst* vollständig. Auf die anderen Instrumente der heutigen Unterhaltungsmusik trifft das noch weit mehr zu. Amerika veröffentlichte mehrere ausgezeichnete Schlagzeug-Schulen von je 500 Seiten Umfang, während bei uns dieses Musikfach eine Angelegenheit der Kasernenhof-Ecke oder der Stadtpfeifereien ist. Bei der Aufführung einer Erdmann-Sinfonie in Weimar vermochte nur ein Jazz-Bläser die vorgeschriebene Saxophon-Partie zu bewältigen. Fast alle Unterhaltungsmusiker sind aber Autodidakten, die jede pädagogische Einführung in ihr Sonderfach trotz Konservatoriumsbesuches entbehren mußten. Die deutschen Musiker führen seit Jahren einen schweren Kampf gegen die bevorzugten ausländischen Kollegen, die ihnen infolge gründlicher spezieller Durchbildung zumeist überlegen sind. Sogar gute deutsche Musiker legen sich aus Angst vor der besser geschulten Konkurrenz ausländische Namen bei.

Es möchte aber noch betont werden, daß *Sekles*, der Propagator des Jazzkonservatoriums wohl im Recht ist, wenn er von einer „auffallend gering bewußten Freude am Rhythmischen" bei heutigen deutschen Musikern spricht. Es bedarf keines Beweises, daß die romantische Musik, der die Mehrzahl der deutschen Komponisten heute noch stark verhaftet ist, das rhythmische Element gegenüber dem melodischen vernachlässigt hat. Noch vor einigen Tagen wurde eine Programmänderung beim Gastspiel des Diaghileff-Balletts damit begründet, daß man dem Leipziger Opernorchester die Wiedergabe von rhythmischen Strawinsky-Ballettwerken *ohne mehrere Proben* nicht zutraute. Man kann ruhig gegen eine solche Unterschätzung eines prominenten Orchesters Protest erheben — die allgemeine Lage ist dadurch doch gut gekennzeichnet.

Jazz als Schulmittel kann keinem heutigen Musiker schaden. *Die Möglichkeiten zur Ensembleschulung*, zur *Wiedererweckung der vergessenen Improvisationskunst*, die das Jazzmusizieren bietet, sind überhaupt allgemein noch nicht erkannt oder gar gewürdigt worden.

Alfred Baresel, Leipzig.

Nachsommer

Im Vorwort des Katalogs der Intern. Ausstellung „Musik im Leben der Völker", Frankfurt a. M. 1927, spricht das als Verfasserin zeichnende Frl. Dr. *Kathi Meyer* von „mangelhaften und uneinheitlichen Katalogsvorarbeiten vieler Abteilungen". Der Katalog selbst macht dann gelegentlich mit kleinem Druck diejenigen namhaft, die die betreffende Abteilung „zusammengestellt" haben, so die Gefertigten mit phantastischen Titulaturen auf S. 92.

Diese Vorgangsweise erfordert Berichtigung. Die Unterzeichneten haben über Aufforderung der Ausstellungsleitung am 25. Mai (!) fristgemäß das druckfertige Manuskript eines vollständigen, mit Erläuterungen versehenen Führers der österreichischen Gruppe übergeben, das von der Herausgeberin des Gesamtkatalogs — so müßte sie sich füglich nennen — ohne jeden Hinweis auf diese Vorlage benützt und ohne Einvernehmen mit den Autoren durch zweckwidrige Kürzungen und technische Mängel entwertet wurde. Dieser empfindliche Eingriff in fremde Rechte muß entschieden zurückgewiesen werden. Daß unser selbständiger Katalog eine „Vorarbeit" für Frl. Dr. Meyer darzustellen hatte, war uns ganz neu, jedenfalls erscheint uns aber die knappe Titelwiedergabe der ausgestellten Gegenstände, mit der sich die Herausgeberin in dem allein von ihr bearbeiteten Ausstellungsteil begnügt (hist.-syst. Abteilung, d. s. 23 von 235 Seiten des Katalogs), als Muster durchaus nicht geeignet.

Wir betonen, daß diese Ausführungen sich in keiner Weise gegen die Ausstellungsleitung richten, deren Großzügigkeit uns zu besonderem Dank verpflichtet; um so bedauerlicher ist es, daß gerade der Katalog ohne Verschulden der Ausstellungsleitung und entgegen unserer besten Absicht die erwähnten schweren Mängel zeigt.

Robert Haas. Alfred Orel.

Das klassische Tanzduett

Zum Levinson-Aufsatz in Heft 7 (Randbemerkung des Autors).

— Heutzutage kommt besonders der *vertikale* Weiteraufbau des lebenden Doppelstandbilds in Frage, wo der Tänzer seine süße Last mit gestrecktem Arm hoch in die Lüfte hebt. Auf also erhöhtem Sockel „voltigierend" entrollt dann die Tänzerin, der Erde entrückt,

der Linien andächtiges Spiel. Das Varieté schwelgt seit einigen Jahren in solchen Künsten, die es aus dem Tänzerischen ins Athletische übersetzt. Derartige — im wörtlichen und im metaphorischen Sinne — *getragene* Gruppen bedürfen wohl eines selbständigen Studiums.

Tanzbare Musik

(Schluß)

Ludwig Doblinger, Wien:

ERNST VON DOHNANYI, op. 18, Nr. 1, Pierrots Liebesklage; op. 18, Nr. 4, Hochzeits-Walzer; op. 18, Nr. 6, Pierettens Wahnsinnstanz. *(Sämtliche Nummern aus der Pantomime „Der Schleier der Pierette".)*

HUGO REINHOLD, op. 65, Tanz-Szenen, H. I, II.

A. SPITZMÜLLER-HARMERSBACH, 6 Klavierstücke für Tanz.

A. AMADE, op. 39, Nr. 1, Tanz-Etude.

OSKAR STRAUS, „Die Schloßparade" aus dem Tanzspiel „Die Prinzessin von Tragant". Schleier-Tanz. *(Sämtliche Nummern wurden wiederholt in Konzertsälen getanzt.*

Rob. Forberg, Leipzig:

STRAWINSKY, „L'oiseau de Feu".

TSCHAIKOWSKY, „Schwanensee" *(Ballette, früher im Moskauer Verlag Jürgenson).*

Universal-Edition, Wien:

d) Märsche

F. PETYREK, 11 kleine Kinderstücke: 3. Die großen schwarzen Männer *(grotesk)*. 5. Marsch der Zinnsoldaten *(K)*.

S. PROKOFIEFF, op. 3, 3, Marsch; op. 12, 1, Marsch.

S. RACHMANINOFF, op. 16, Moments musicaux: III. *(quasi Trauermarsch).*

V. RIETI, Sonatina: I. Marcia *(L)*.

M. SPRINGER, op. 32, 7 kleine Tonbilder: II. Wichtelmännchen *(skurril)*.

N. TSCHEREPNIN, op. 38, 14 Esquisses: 3. Général *(skurril)*.

A. WILLNER, op. 25, Tanzweisen: 7, 11, 13, 16.

e) Alte Tanzformen

J. BITTNER, Fackeltanz aus „Der liebe Augustin" *(festliches Menuett L)*, Menuett aus Todestarantella.

A. CASELLA, 11 Pièces enfantines: 6. Siciliana. 7. Giga *(groß gesteigert)*. 8. Menuetto *(dünn, puppenhaft, etwas exotisch)*.

R. GLIERE, op. 34, 24 Pièces caractéristiques: 20. Quasi minuetto *(K)*. 22. Pastorale *(Menuett K)*.

E. KRENEK, op. 13 a, kleine Suite: [darunter Allemande-Sarabande-Gavotte] *(kurz)*.

PADEREWSKI-Album: op. 14, 1, Menuett *(das bekannte)*.

P. A. PISK, op. 3, 4 Klavierstücke: IV. Passacaglia.

S. PROKOFIEFF, op. 12: 2. Gavotte. 3. Rigaudon. 8. Allemande *(burlesk L)*.

F. SALMHOFER, op. 2 Nr. 3, Menuett (L).

J. SUK, op. 21, Suite: Menuett.

f) Moderne Tanzformen

W. GROSZ, II. Tanzsuite: insbes. Quasi Fivestep *(Tanzfantasie)*.

A. HABA, 4 Tänze, [1. Shimmy-Blues. 2. Blues. 3. Boston. 4. Tango].

L. GRUENBERG, op. 25, Jazzberries: [1. Foxtrott. 2. Blues. 3. Walzer. 4. Syncopep].

E. KRENEK, „Lebwohl mein Schatz", Blues aus „Jonny spielt auf", op. 13 a, Kleine Suite (Foxtrott) *(kurz)*.

D. MILHAUD, 3 Rag-Caprices *(die mittlere zart ppp)*.

S. A. POLOVINKIN, Foxtrott.

E. SCHULHOFF, Partita *(8 Stücke)*.

P. WLADIGEROFF, Foxtrott.

II. Mit nationalem oder exotischem Einschlag

I. ALBENIZ, Suite Espagnole: 1. granada Serenata *(zart)*. 2. Cataluna (Cutranda) *(Schnelltanz)*. 3. Sevilla (Sevillana) *(L)*. 4. Cadiz (Salta) *(L)*. 5. Asturias (Leyenda) *(bewegt [identisch mit Nr. 1 aus „Klänge aus Spanien"])*. 6. Aragan *(L)*. 7. Castilla Seguidillas *(L [identisch mit Nr. 5 aus „Klänge aus Spanien"])*. Souvenirs de voyage, daraus: 4. In der Alhambra *(L)*. 5. Puerto da Tierra (Bolero) *(L)*. 6. Meeresrauschen (Malaguena). Klänge aus Spanien: 1. Praeludium *(Suite Espagnole Nr. 5)*. 2. Orientalisch *(Salon-Orient)*. 3. Unter der Palme (quasi Tango). 4. Cordoba *(L)*. 5. Seguidillas *(Suite Espagnole Nr. 7)*.

B. BARTOK, op. 6, 14 Bagatelles: II., V., VII., X., XI. *(bewegt [slavisch-ungarisch])*. Op. 8 a, 2 Danses Roumaines *(L)*. Op. 9, Esquisses: I., II., III., V., VI. *(langsame Bewegung, kurz, exotisch)*. Op. 14, Suite: 1. Allegretto *(slav.-ung.)*. 3. Allegro molto *(barbarischer Tanz)*. Op. 20, Improvisationen über ungar. Bauern-

lieder: Allegro barbaro *(L)*. „Für Kinder" *(85 kurze Stücke, K, zahlreiche slavische und ungarische Volksliedmotive)*. 10 leichte Klavierstücke *(kurz)*. Daraus insbes. 3. Tanz der Slowaken. 5. Abend auf dem Lande *(Wechsel von schneller und langsamer Bewegung)*. 10. Bärentanz. Rumänische Volkstänze *(6, kurz)*. Rumänische Weihnachtslieder: insbes. I. Serie, 8, 9, 10 *(2 Serien à 10, kurz)*. Sonatine *(3 Tänze)*. 3 Chansons hongrois populaires *(kurz)*. *15* Ungarische Bauernlieder: insbes. „Alte Tanzweisen" (7—15) *(wild-exotisch)*.

W. BARWINSKYJ, 6 Miniaturen über ukrainische Volkslieder: 2. Ukrain. Tanz *(leggiero, zart)*. 3. Leiermannslied *(exot. Rubato-Andante)*. 4. Humoreske *(graziös)*. 5. Dumka *(Sostenuto und Allegretto)*. 6. Marsch.

A. CASELLA, 11 Pièces enfantines: 4. Bolero *(dünn, puppenhaft)*. 6. Siciliana *(quasi Volkslied)*.

G. CASSADO, 4 pièces espagnoles: insbes. 3. Habanera *(quasi Tango)*. 4. Sardana *(L)*.

C. CUI, op. 20, Miniatures: 12. Scherzo rustique *(russisch)*. 13. Marionettes espagnoles *(zart, Salon-spanisch)*.

A. DVORAK, op. 46, Slavische Tänze, I.—VIII. *(L)*. Op. 72, dtto.: insbes. 10. *(grazioso)*. Op. 101, Humoresken: 1, 7 *(7: die bekannte in Ges dur)*.

J. FRIEDMANN, op. 53, Polnische Lyrik: 2. Schlummerlied *(2. Slav. Andante mit recit. Unterbrechung)*. 3. Bauerntanz. Op. 60, Polnische Lyrik: 1. Dumka *(Adagio mit kapriziösem Mittelsatz [slavisch])*. Op. 81, 5, Ecossaise *(quasi Nat.-Tanz)*.

R. GLIERE, op. 34, 24 Pièces caractéristiques: 2. Danse polonaise *(quasi Mazurka)*. 24. Danse orientale *(lebhaft, mit langsamem Mittelsatz)*.

L. GODOWSKY, Triakontameron: 1. Nacht in Tanger *(Salon-Orient)*. 19. Ein kleiner Tangotanz *(spanisch [Walzer-Tango])*. 20. Tanzende Derwische *(L Salon-Orient)*. Miniaturen: Arabischer Gesang.

P. A. GRAINGER, „Spoon River", Amerik. Volkstanz *(derb)*.

P. JUON, op. 77, 4, Impromptu *(quasi russ. Tanz)*.

Z. KODALY, op. 3, 9 Klavierstücke *(V, VII, VIII, IX lebhafte, sonst langsame)*. Op. 9, 7 Klavierstücke.

LAENDLER, Oberösterreichische.

F. LAZAR, I. Suite: 3. Tanz *(exotisch, kurz)*. 5. Ochsenkarren *(langsam, marschartig)*. II. Suite *(5 kurze Tänze [als Suite zu tanzen]*.

A. LIADOFF, op. 2, Biriulki: V. *(russisch, wild)*.

L. M. MAYER, Variété éxotique *(L)*. 1. Chinesischer Gaukler. 2. Egyptian Equilibristic Troop. 3. Indisches Mysterium *(langsam)*. 4. Negertanz *(mit 2 Klarinetten und Schlagzeug ad libitum)*. 5. Beduinische Waffenspiele.

N. MJASKOWSKY, op. 25, Bizarreries *(1, 3, 4, 6 Adagio; 2 Allegro; russisch)*.

M. MUSSORGSKI, Compositions (Russisch): Bilder einer Ausstellung *(10-teiliger Cyklus mit Zwischenspielen L)*. Scherzo *($^{2}/_{4}$, Mittelsatz $^{3}/_{4}$ dudelsackartig)*. Souvenirs d'enfance: 1. Niania et moi. 3. (ohne Titel) *(Lento-Einleitung und Allegretto L)*. Intermezzo *(L)*. Ein Kinderscherz *(L)*. En Crimée. Hoursouff *(Adagio – orient. Tanz – Adagio)*. Albumblatt *(Adagio)*. Une larme *(Moll-Adagio mit lebhaftem Dur-Mittelsatz)*. En Crimée-Capriccio *(Derber Haupt-, zarter Mittelsatz)*. Au Village *(Wechselnde Tanzrhythmen)*.

F. PETYREK, 24 ukrain. Volksweisen *(kurz, langsame und schnelle)*.

W. REBIKOW, op. 8, Rêveries d'automne: 3. Moment triste *(Wechsel von Trauermarsch und russ. Tanzmotiv)*. 11. Echo rustique *($^{7}/_{8}$ russisch)*. Op. 14, Suite de ballet: 2. Danse de lotos *(langsam, orientalisch)*.

A. RUBINSTEIN, op. 103, 7, Toréados et Andalouse *(Spanisch)*.

J. SUK, op. 22 b, Sommereindrücke: „Kinderspiel" *(quasi Nationaltanz)*.

A. TSCHEREPNIN, op. 31, 4 Romances: I. *(exotisch gefärbtes Lento)*.

N. TSCHEREPNIN, op. 38, 14 Esquisses: 5. Egypte *(monoton, orientalisch)*. 12. Le khan *(orientalisch L)*.

III. a) „Allegro"-Tänze [Humoresken, Capriccios etc.]

B. BARTOK, op. 8 c, 3 Burlesken: I. querelle. II. Un peu gris; op. 14, Suite: 2. Scherzo *(Geschwindtanz)*. Für Kinder *(85 kurze Stücke K)*.

W. BARWINSKYJ, 6 Miniaturen: insbes. 4. Humoresken *(graziös)*.

J. BITTNER, Tänze aus Oesterreich: 5. *(quasi Geschwindmarsch [Galopp])*.

A. CASELLA, 11 Pièces enfantines *(Kurz K)*: 1. Preludio. 2. Valse diatonique *(burlesk)*. 5. Omaggio a Clementi *(quasi perpetuum mobile)*. 6. Siciliana *(Volksliedartig)*. 7. Giga *(Große Steigerung)*. 8. Menuetto *(dünn, puppenhaft)*. 9. Carillon *(burlesk)*. 11. Galop final *(grotesk)*.

J. FRIEDMANN, op. 48, Präludien: III. Vivace *(Staccato-Capriccio, kurz)*. Op. 53, Polnische Lyrik: 1. Herbst *(zart, mazurkaartig)*. 3. Bauerntanz *(derb)*. Op. 72, Polnische Lyrik: 3. In der Dorfschenke *(„Dörpertanz")*. 4. Soldatenmarsch. 5. Tändelei *(quasi Polka)*. Op. 79, Stimmungen: 2. *(quasi Perpetuum mobile, kurz)*. 7. *(ländlerartig)*. Op. 81, Cinq morceaux: 2. Masque galante *(Valsette)*. 4. Mirage *(kapriziöser Wechsel eines Andantino und eines Prestosatzes)*. 5. Ecossaise.

R. GLIERE, op. 34, 24 Pièces caracteristiques pour la jeunesse: 4. Chant de chasseurs. 6. Les clochettes. 8. Arlequin. 14. Scherzo. 16. Danse des badins. 18. Impromptu. 19. Serenade. 20. Quasi menuetto. 22. Pastorale *(quasi Menuett)*.

S. GODOWSKY, Miniaturen: Humoreske.

W. GROSZ, op. 20, II. Tanzsuite: 5. Quasi Fivestep *(Tanzfantasie auf ein Ostinatothema.*

K. B. JIRAK, op. 24, Lebenswende: II. Scherzando.

P. JUON, op. 77, 2, Capriccietto; op. 77, 4, Impromptu *(quasi russ. Tanz)*.

E. W. KORNGOLD, aus „Der Schneemann": Walzerentr'acte; Intermezzo; Pierrot und Colombine.

E. KRENEK, op. 13 a, Kleine Suite: (Allemande, Sarabande, Gavotte, Walzer, Fuge, Foxtrott) *(ganz kurze Stücke [als Suite tanzen])*.

R. LEONCAVALLO, Tarantelle.

A. LIADOFF, op. 2, „Biriulky": I. *(Walzer-Presto)*. V. *(russ. Tanz)*. VIII. *(galoppartig, kurz)*. XII. *(Presto-Scherzino)*. XIV. *(quasi Walzer-Presto)*. „Compositions": op. 17, 2, Pastorale *(zart)*.

M. MIHALOVICI, op. 19, Pièces impromptus: 2. Vivo; 4. Tempo giusto; op. 11, Sonatine; 1. Satz *(grotesk)*. 3. Satz, Toccata *(zweistimmig, vivace)*.

V. NOVAK, op. 9, Serenaden: 2, 4.

F. PETYREK, 6 groteske Klavierstücke: „Excentric" *(Clownerie)*. Ein nächtliches Aben-

teuer *(L [Szene])*. Der Tanz mit dem Schatten *(L)*.

S. PROKOFIEFF, op. 2, 4 Etudes: 4. *(Presto)*. Op. 3, Klavierstücke: 2. Badinage *(Scherzino, kurz)*. 4. Fantôme *(pp, mit scharfen Akzenten)*. Op. 4, 2, Elan; op. 12: 7. Prélude *(Presto)*. 9. Scherzo humoristique *(für 4 Fagotte)*. Op. 17, Sarcasmes *(5 Grotesken)*.

S. RACHMANINOFF, op. 3, Nr. 2, Prélude cis moll; op. 23, 10 Präludien; op. 32, 13 Präludien.

K. RATHAUS, 2 kleine Klavierstücke: II. *(Scherzo)*.

W. REBIKOFF, op. 8, Rêveries d'automne: 1. Chanson triste *(Allegretto, zart [Steigerungen])*. 3. Moment triste *(Wechsel von Trauermarsch- und Tanzmotiv)*. Op. 14, Suite de ballet: 1. Danse des sorcières; 3. Danse des dryades; 4. Danse des singes *(kurz)*. 5. Danse des sorciers; 6. Danse des fées; 7. Danse des diables *(L)*. 8. Danse des clochettes *(Spieldosenwalzer [Ballettstil])*.

M. REGER, op. 20, 5 Humoresken: I., II., IV. Op. 36, Bunte Blätter: 1. Humoreske; 3. Capriccietto; 4. Reigen; 8. Capriccio. Op. 44, 10 kleine Vortragsstücke: 2. Burletta; 4. Capriccio; 7. Humoreske; 9. Gigue; 10. Capriccio. Op. 82, aus meinem Tagebuche, H. I.: 4. (vivace) *(Scherzo L)*. 5. *(quasi gavotte L)*. 7. *(quasi Ländler L)*. 9. *(Scherzo L)*.

V. RIETI, Sonatina: Marcia *(L)*. Finale *(quasi Strawinsky)*.

E. SCHULHOFF, Ostinato *(6 Grotesken, kurz)*.

A. SKRJABIN, op. 52, 2, Enigme *(kapriziös)*. Op. 67, Prélude *(gleichförmige 5/8-Bewegung)*. Op. 69, Poème I. u. II. *(kapriziös)*. Op. 73, 2, flammes sombres *(Wechsel von langsam, klagend und schnell, wild)*.

J. SIBELIUS, op. 68, 2, Rondino *(Scherzo)*.

V. STEPAN, op. 6, Con umore: Fughetta I. u. II.; Polka; Grotesca; Burlesca.

J. SUK, op. 22 a, Der Frühling: 2. „Das Lüftchen"; op. 22 b, Sommereindrücke: 2. „Kinderspiel".

A. TSCHEREPNIN, op. 31, 4 Romances: 4. *(Steigerung von Andantino bis Presto)*.

N. TSCHEREPNIN, op. 38, 14 Esquisses: 1. Négrillon *(quasi exotisch)*. 2. Baba Yaga *(Hexentanz)*.

J. WEINBERGER, Gravures: 4. zu Ehren eines Hofnarren *(Scherzo-Fuge)*.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. • HEFT 9



STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)

SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober
Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . RM. 3,00
Einzelheft . . . . RM. 1,—
Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug direkt vom Verlag RM. 3,50 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. 21[illegible]. Für unverlangte Manuskripte wird keine Gewähr übernommen. Rückporto beilegen.

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. 125.—, 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. 40.—, 1/8 Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.40 (Mindestgröße einer Anzeige 12 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bzw. Wiederholungen entsprechender Rabatt. Annahme durch den Verlag

ERNST KLETT / CARL GRÜNINGER NACHF. / STUTTGART

49. JAHRGANG 1928 / HEFT 9

NEUE
MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Oper in Deutschland

Von Dr. Otto Erhardt

Einer der beachtetsten deutschen Regisseure und Dramaturgen Dr. Erhardt von der Staatsoper-Dresden, hat uns erfreulicherweise eine Aufsatzreihe zugesagt, wovon wir im heutigen Opernheft die Eröffnung bringen. — Die Schriftl.

Der Spielplan

Eine Zeitlang schien es, als würden die Anregungen, die von Berufenen für einen deutschen Opernspielplan versucht wurden, befolgt werden. — Sie zielten ab auf Ordnung im Chaos, System statt Experimentieren, Gestaltung statt Planlosigkeit. (Gegenwärtig geht wieder einmal alles drunter und drüber.) Die Opernbühne als kulturelles Institut betrachtet, als Hort der Kunstübung auf musikalisch-dramatischem Gebiet, als Schauplatz der Evolutionen des musikalischen Theaters im weitesten Sinne hat wirklich nichts zu tun mit völkischer Abgrenzung und Beschränkung, mit chauvinistischer Verherrlichung des Unzulänglichen, sofern es nur „heimisch" ist. Aber: solange die Völker im Ausdruck ihrer menschlichen Gefühle und Empfindungen noch derart verschieden sind, werden sie auch „Spezial"-Opern hervorbringen, und solange wir die historische Opernbühne, d. h. Werke aus drei Jahrhunderten zu interpretieren haben, solange müssen wir der geschichtlichen Entwicklung Rechnung tragen. Also: die Oper sei *nicht international*, sie sei *übernational*! Dies bedeutet: die großen künstlerischen Erzeugnisse, die Meisterwerke, müssen Allgemeingut der Opernbühne jedes Volkes sein bezw. werden. Die Zahl dieser Werke ist naturgemäß beschränkt. (Es sind etwa ein Dutzend!)

Daneben hat jedes „Opernvolk" eine eigene, bodenständige Produktion hervorgebracht, die nicht ohne weiteres verpflanzt werden kann. Hier ist ein scharfer Unterschied zwischen dem deutschen einerseits und dem französischen und italienischen Spielplan andererseits festzustellen. Die Assimilationsfähigkeit der Kulturvölker ist verschieden. *Dem Deutschen ist es eigentümlich, sich auch das Fremdartige, nicht nur das Verwandte anderen Kunstgeschmacks, anderer Kunstrichtung anzueignen*, es zu adaptieren, zu adoptieren und schließlich dafür zu optieren. Besonders die italienische Oper (als die „Uroper") wurde von jeher gleichberechtigt, zeitweise sogar überwuchernd auf die deutsche Opernbühne übertragen (*Puccini* war 1926/27 der meistgespielte Opernkomponist in Deutschland). Andererseits gab es Perioden, in

denen die führende Opernbühne Italiens, die *Scala* in Mailand, mehr deutsche als italienische Opern spielte. Aber das geschah nur vorübergehend. Im allgemeinen bestand die italienische Opernübung aus einheimischen Erzeugnissen, noch stärker schloß sich die französische Oper gegen das Ausland ab. Auch diese Methode hat nichts, oder nur sehr wenig, mit Politik und Chauvinismus zu tun (die Kriegszeit und ihre Nachwirkung ausgenommen). Allein dem Franzosen ist es um die Schöpfung und Erhaltung einer französischen Opernkultur zu tun. Die beiden maßgebenden Institute des ganzen Frankreich, die *Pariser Große Oper* und die *Opéra Comique*, stellen eine Art Akademien dar, auf denen das musikdramatische Nationalgut bewahrt und gepflegt, manchmal auch nur konserviert wird. Liegt dabei auch die Gefahr nahe, in eine starre Tradition zu verfallen, so ergibt sich andererseits die Möglichkeit einer wirklichen Opernkultur im Sinne von festgefügten, einst vorbildlichen Aufführungen der für die Dauer wertbefundenen Werke, deren Aufführungszahl im Laufe der Jahre in die Hunderte, ja Tausende geht (auf den Theaterzetteln der Pariser Oper wird fortlaufend numeriert, also z. B. Zum 1296. Male „Manon" von Massenet). Bei uns muß ja dies alles anders sein, schon wegen der vielen Kulturzentren, schon wegen der zahlreicheren Opernstätten von Bedeutung. Aber etwas mehr Besinnung auf die deutsche Opernproduktion wäre durchaus am Platze. *Gerade die Werke, die eine nicht allgemeinverständliche Sprache reden, müßten bei uns stärker betont und aufgeführt werden.*

Dieses Nicht-Allgemeinverständliche bezieht sich ja meist weniger auf die Musik, die übernational im wahren Sinn ist, als auf den Text und den Stoff. Es gilt, bei Berücksichtigung beider Faktoren, zu unterscheiden zwischen *übernationalen, internationalen und nationalen Opern* (Beispiel für die erste Kategorie: Die Zauberflöte, Der Rosenkavalier, für die zweite: die Werke Meyerbeers, Schrekers, Korngolds, für die dritte: diejenigen Webers, Wagners, Pfitzners). Dabei ergeben sich die merkwürdigsten Erscheinungen im praktischen Operngetriebe selbst: die übernationalen Schöpfungen überschreiten alle Grenzen und dringen überallhin. Aber die internationalen, gerade die, von denen man annehmen müßte, sie seien allerorts zu Hause und eingebürgert, versagen teilweise ganz im Auslande, so Meyerbeer bei uns, Schreker draußen (mit Ausnahme Rußlands). Die starken nationalen Werke wiederum setzen sich in der ganzen Welt durch, so der kerndeutsche „Freischütz" in Italien und Frankreich, in Spanien und Amerika, Richard Wagners Werke in der ganzen Welt. Allerdings werden diese Wirkungen nicht nur durch den deutschen Geist, durch die deutsche Seele erzielt, sondern auch durch die Allgewalt der Melodie, durch die Macht des Gesangs. Eigentümlich berührt es, daß Webers „Oberon", der auf einen englischen Text komponiert ist, nicht als international empfunden wird, sondern als deutsche Märchenoper. Demgegenüber ist festzustellen: daß gerade Mozarts *italienische* Opern (d. h. die auf ein italienisches Libretto vertonten, „Die Hochzeit des Figaro", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte") in Italien überhaupt nicht bekannt sind, ja so gut wie garnicht gegeben werden, wohingegen die *deutschen* Originalopern, „Die Entführung aus dem Serail" und „Die Zauberflöte", die einzigen sind, die sich in Italien halten (und neuerdings auch in Frankreich), und daß Berlioz nur in Deutschland, nicht aber in Frankreich Verständnis gefunden hat u. s. f.

Es ist also sehr schwer, allgemeingültige Normen aufzustellen. Aber soviel ist sicher: daß jetzt, wo man Opern aus drei Jahrhunderten sozusagen zur Verfügung, zur Auswahl hat, ein vernünftiger Ausgleich bei uns erfolgen könnte, ungefähr so, daß der Spielplan *zu zwei Dritteln aus deutschen und zu einem Drittel aus nichtdeutschen Werken* zu bestehen hätte, wobei natürlich jede Pedanterie, jede Nachahmung etwa der französischen Methode zu vermeiden wäre; hängt doch die Wirkung so mancher Oper von der Möglichkeit einer guten Besetzung ab. Auch sollten Werke, die ihrer ganzen Art nach typisch für ihr Heimatland sind, also z. B. „Margarete" und „Mignon" für Frankreich, „Mefistofele" für Italien, „Das Leben für den Zaren" und „Prinz Igor" für Rußland, nicht auf das artfremde Theater verpflanzt werden, wo sie fehl am Ort sind. Mit solchen Erwägungen nähern wir uns jedoch bereits der *Stil*frage, die in anderm Zusammenhang behandelt werden soll. Hingegen kann nicht nachdrücklich genug darauf Wert gelegt werden, neuere Werke nicht nur herauszubringen und während eines Spieljahres zu geben, sondern sie, sofern es ihrem Wert entspricht, wieder aufzunehmen und im Spielplan zu halten. Ein paar Aufführungen genügen nicht, um moderne Opern durchzusetzen, sie dem Publikum näher zu bringen, besonders wenn sie zunächst problematisch und dem allgemeinen Verständnis nicht sofort zugänglich sind. In dieser Beziehung wird von unsern Opernbühnen zu wenig Pionierarbeit geleistet. Allerdings spricht der Kassenbericht gerade in solchen Fällen nur zu oft gegen das Neue. Aber wo sollen die zeitgenössischen Komponisten den Mut zu neuem Schaffen hernehmen, wenn ihre Schöpfungen nach wenigen Vorstellungen beiseite gelegt werden?

Die größten, die führenden Opernbühnen sollten ihre Uraufführungen mit allen Mitteln dem Dauerspielplan, wenigstens aber drei Spielzeiten lang zu gewinnen und zu erhalten suchen, anstatt in jedem Jahr 60 und mehr verschiedene Opern zu geben. Sie sollten mehrere der abgespielten Werke einige Zeit ruhen lassen und dafür das Gegenwartsschaffen eingehender berücksichtigen. Was in Berlin und Wien, in Dresden und München zurzeit geschieht, hat mit *wesentlichem* Musikalischen Theater teilweise wenig zu tun; es hat sich dort (und ebenso an den großen Städtischen Bühnen) ein Opern*betrieb* herausgebildet, der sich in dem Grade von Kunst entfernt, wie er das Was dem Wie, die Masse dem wertvollen Einzelprodukt voranstellt. Hier liegt einer der Hauptgründe für das erlahmende Interesse an der Oper, für die schlechten Einnahmen, die manche Jahr für Jahr im gewohnten Rahmen sich abspielende Opernvorstellung ergibt. — Im folgenden wird der Versuch eines deutschen *Musterspielplans* (mit den Ergänzungen des allgemeinen Spielplans) beigefügt.

Bearbeitung und Textrevision

Das Ideal wäre, jede Oper in ihrer Originalsprache aufführen zu lassen, also etwa „Pelleas und Melisande" von Debussy auf französisch, ebenso Meyerbeers „Hugenotten", Rossinis „Barbier" auf italienisch, ebenso Verdis „Othello". Aber auch „Don Giovanni" würde nur auf italienisch die völlige Einheit von Idee und Form ergeben. Leider kann sich nur *ein* Operninstitut der Welt, die *Metropolitan* in New York, diesen Luxus gestatten. Die übrigen Opernhäuser haben als Aequivalent dafür den Willen einzusetzen, dem Ideal möglichst nahezukommen und, durch die

Übertragung in die Sprache ihrer Länder und Völker, etwas Eigenes dazuzugeben, nämlich die theatralische Form der Aufführung.

Was die „Bearbeitung" betrifft, so hat sie sich bei den *Meisterwerken* auf das *Allernotwendigste* zu beschränken, d. h. dort, wo im Werk die Einheit von Konzeption und Bühnenform erreicht ist, hat die Ausführung nur der Partitur und deren Vorschriften zu folgen. Schwieriger wird die Frage bei Opern, die einer uns fernliegenden Zeit angehören und aufgefrischt werden müssen, um zur Wirkung zu gelangen. Während es sich z. B. bei Mozart um dramaturgische Einzelfragen handelt, die an und für sich natürlich wesentlich werden können, geht es bei Gluck und Händel schon nicht ohne einschneidende Aenderungen z. B. der Stimmlagen, weil die Gesangsbedingungen unserer Gegenwart eben nicht mehr mit denen jener Epoche übereinstimmen. Wie weit der Bearbeiter gehen darf, wie seine Eingriffe in die Partitur beschaffen sein dürfen, ist überaus schwer zu entscheiden. Jede Bearbeitung wird problematisch sein müssen, aber es gibt Gradunterschiede der Verletzung des Stil- und Formgefühls. Philologisch-historische Bedenken müssen zurückstehen vor dem Bestreben, ein Werk der Vergangenheit gegenwärtig zu machen. Aber um alles in der Welt darf dieses Bemühen der Verlebendigung nicht ausarten in eine *Modernisierungssucht*, die die Zeitbedingungen eines jeden Kunstwerks völlig außer acht läßt und nur den Erfordernissen der Gegenwart genugtun will. Wie es in der bildenden Kunst gelungene Restaurierungsversuche gibt, denen andrerseits Entstellungen klassischer Schöpfungen gegenüberstehen, so wird auch bei der Bearbeitung „klassischer" oder vorklassischer Opern das Wesentliche unberührt bleiben müssen, d. h. die Form und der Stil des Werkes (wobei sinnvolle Kürzung noch keine Verletzung der Form im Großen zu bedeuten braucht)[1]. Es wäre z. B. falsch und stillos, den Dialog in Mozarts „Entführung" modernisieren und rationalisieren zu wollen. Dadurch ginge sowohl die Form des Singspiels wie der Reiz der Sprache verloren. Nur veraltete Ausdrücke, die heute nicht mehr verständlich sind, dürfen behutsam ausgemerzt und ersetzt werden. Ebenso verkehrt wäre es, bei Neubelebung älterer Opern absolut eine vernünftige oder vernünftelnde Logik in die Handlung hineinzutragen und sie „psychologisch" zu motivieren oder zu vertiefen. So geschah es eine Zeitlang mit mehreren vorwagnerischen Opern, als man eben alles durch den Spiegel des Musikdramas erblickte und daran angleichen zu müssen glaubte. Wir sind heute, durch die Musikwissenschaft geschult, viel zu empfindlich für Stilarten, wir haben viel zu starken historischen Sinn für die Form, als daß wir ungestraft in diesen Fehler zurückverfallen könnten, es sei denn, wir gingen kurzerhand über alle aesthetischen und stilistischen Bedenken hinweg und beanspruchten für uns das Recht des Theaters, jedes musikdramatische Werk lediglich nach den Gesetzen der Gegenwartsbühne, ohne Rücksicht auf das Werk und seinen Meister, anzufassen und zu bearbeiten. — In den meisten Fällen wird *die* Bearbeitung, die den Geist der Partitur, ihre innere Struktur nicht antastet, auch den Geist ihres Schöpfers am geringsten verletzen und entstellen.

---

[1] Bei der Musik geht es ja mit dem Historischen merkwürdig zu: manches Werk eilt seiner Entstehungszeit um so vieles voraus, daß es erst fünfzig Jahre darnach zeitgemäß erscheint, ganz „modern" wirkt.

Es gab einmal, kurz vor dem Kriege, eine Spielzeit, während der an der Scala in Mailand „Orpheus“ von Gluck, „Die Zauberflöte“, „Fidelio“, „Der Freischütz“, mehrere Werke von Richard Wagner und Richard Strauß und „Hänsel und Gretel“ von Humperdinck gegeben wurden, natürlich in italienischer Sprache, während gleichzeitig an der damaligen Berliner Hofoper „Mignon“, „Tosca“, „Bohème“, „Madame Butterfly“, „Cavalleria rusticana“, „Pagliacci“ florierten und den Spielplan beherrschten. Damals wurde das Scherzwort geprägt: ein Italiener müßte, um eine italienische Oper zu hören, nach Berlin, ein Deutscher, um eine deutsche Oper zu genießen, nach Mailand fahren. Die Möglichkeit dieses Witzes jedoch hat etwas Charakteristisches, das sich mit diesen Betrachtungen über den Opernspielplan deckt. Soll die Oper wenigstens international, soll sie gar übernational werden, so wird die Frage der Textrevision, wird die Frage der Uebersetzung brennend.

Was in dieser Hinsicht auf unsern Opernbühnen sich ereignet, was man Abend für Abend für blühenden Blödsinn singen hören kann, soweit man den Text versteht, das zu beschreiben würde ein Pamphlet nötig machen. Uebrigens hat *Gustav Brecher* in seiner ausgezeichneten Schrift „Opernübersetzungen“ bereits alles Wesentliche zusammengestellt und Wege zur Reform aufgezeigt, die nur noch zu selten eingeschlagen wurden.

Für die *deutsche* Opernbühne handelt es sich vor allem um die Uebersetzung der romanischen Oper, überwiegend der des 19. Jahrhunderts, also um die Werke von Meyerbeer, Berlioz, Bizet, Offenbach und die von Verdi und Puccini. Die Texte, die, mit wenigen Ausnahmen, unsern heutigen Aufführungen immer noch zugrunde liegen, bieten ein falsches Bild des Urtextes und entstellen das Original und dadurch den Sinn des Ganzen. Es wimmelt von falschen Deklamationen, Verzerrungen des Rhythmus, Verdrehungen des Wortsinns. Meist geschah solches dem Reim zuliebe („Reim dich oder ich freß' dich“), oft scheiterte die richtige Uebertragung an der Unmusikalität des einseitig literarisch Gebildeten. Es traten dadurch ganz schiefe Vorstellungen manches fremdsprachigen Werkes zutage, das in seiner Art ebensolche künstlerische Uebereinstimmung von Wort und Ton besaß wie unser Musikdrama[1]. Die krassesten Beispiele bilde man sich durch Vergleichen des Originals und der Uebersetzung von „Carmen“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Othello“ (Verdi), „Bohème“, „Madame Butterfly“, um nur einige mißhandelte romanische Opern zu nennen. Es muß gefordert und angestrebt werden, *daß diese Uebersetzungen endlich einmal erneuert werden* und zwar aus dem Geist und dem Sinn der dramatischen Musik, daß der Unsinn verschwinde und die Vernunft wiederhergestellt werde, die zwar in der Oper nicht verstandesmäßig „rein“, aber auch nicht Wahnsinn zu sein braucht (wenn jede Carmen z. B. singt: „So *schließt* [statt „fließt“] die Woche im Geleise...“!!)

Wenn wir schon das Ideal, jede Oper in ihrer Originalsprache zu geben, aus praktischen Gründen nicht verwirklichen können, dann sollten wir wenigstens Uebersetzungen singen lassen, die in einem guten, verständigen Deutsch geschrieben sind, dem Gesetze der musikalischen Metrik folgen und den richtigen, sinnvollen Aus-

[1] Wie falsch wurde z. B. Mozarts Verhältnis zum Text und zum Wort betrachtet, bis die Levischen Uebersetzungen endlich Klarheit in diesem Punkte schafften!

druck wiedergeben. Damit erst hätten wir ein fremdsprachiges Werk für unsere Opernbühne erworben und mit seiner „Eindeutschung" auch der heimischen Opernbühne gedient, es der deutschen Opernkultur eingegliedert.

Deutscher Muster- (und Meister-) Spielplan

Das 18. Jahrhundert.

GLUCK, Orpheus und Eurydike *(wo keine überragende und überzeugende Altistin vorhanden ist, sollte man den Orpheus einem Tenor übertragen — wie es Gluck bereits für Paris vorgesehen hatte)*.

GLUCK, Iphigenie in Aulis *(in Bruno Walters Art)*.

GLUCK, Iphigenie auf Tauris *(neuerdings wurde eine Uebersetzung von Gian-Bundi ausprobiert; ferner besteht die Einrichtung von Richard Strauß und schließlich — das Original)*.

GLUCK, Alkestis *(in der von Herm. Abert [†] neu herausgegebenen Originalpartitur, die Stuttgart 1923 erstmals auf die Bühne übertrug)* [1].

GLUCK, Armida *(bedarf einer geschickten Bearbeitung)*.

GLUCK, Die Pilger von Mekka und andere komische Opern *(in Hagemanns Einrichtung)* [1].

HAENDEL, Rodelinde *(das menschlichste, daher zeitloseste musikalische Drama dieses Titanen)*.

HAENDEL, Julius Caesar.

HAENDEL, Ariodante u. a. Opern mehr *[Als Bearbeiter haben Dütschke, Herman Roth und Anton Rudolph den pionierartig voranschreitenden Oskar Hagen in puncto Stil- und Formgefühl überholt]*.

MOZART, Bastien und Bastienne *(am besten als Marionettenspiel zu inszenieren)*.

MOZART, Die verstellte Einfalt (La finta semplice) *(bearb. von Anton Rudolph)*.

MOZART, Lucio Silla *(bearb. von Anton Rudolph, harrt noch der Uraufführung)*.

MOZART, Die Gärtnerin aus Liebe *(trotz Oscar Bie und Ludwig Berger fehlt eigentlich die alle Ansprüche befriedigende Bearbeitung des Originals)*.

MOZART, Die Entführung aus dem Serail *(natürlich in der Originalgestalt)*.

MOZART, Die Hochzeit des Figaro *(mit Hermann Levis Text, bis eine neue Uebersetzung sich durchgesetzt haben wird)*.

(Karl Wolfskehl, München, hat eine von A. Einstein gepriesene neue Figaro-Uebertragung nahezu fertig. Proben in Heft 4 der „Neuen Musik-Zeitung". — Die Schriftleitung.)

MOZART, Don Giovanni *(dgl. Hermann Levi)*.

MOZART, Così fan tutte (*nicht: So machen's alle*, sondern: *So machen's alle Frauen*).

MOZART, Die Zauberflöte *(in der Originalgestalt)* [1].

Das 19. Jahrhundert.

BEETHOVEN, Fidelio.

E. TH. A. HOFFMANN, Undine [2] *(Voraussetzung: ein gewaltiger Baßbariton für den Kühleborn)*.

LUDWIG SPOHR [Jessonda *(trotz Rich. Strauß' Eintreten doch wohl nicht mehr lebensfähig)*].

LUDWIG SPOHR, Doktor Faust *(als „Volksoper" aufgezogen vielleicht noch möglich)*.

C. M. v. WEBER, Abu Hassan.

C. M. v. WEBER, Der Freischütz.

C. M. v. WEBER, Euryanthe *(Bearbeitungen von Stephani, Pfitzner, Bruno Walter, Moser, Lauckner, Haelssig u. a. Am besten, das Original so gut wie nicht antastend, Erich Bands Einrichtung)*.

FRZ. SCHUBERT, Der treue Soldat *(bearb. von Busch und Lauckner)* [3].

FRZ. SCHUBERT, Die Weiberverschwörung

C. M. v. WEBER, Oberon *(als Musikmärchen, in Gustav Mahlers Einrichtung und Gustav Brechers Uebersetzung)*.

HEINRICH MARSCHNER, Der Vampyr *(Bearb.: Hans Pfitzner)* [4].

HEINRICH MARSCHNER, Der Templer und die Jüdin *(dgl.)* [5].

HEINRICH MARSCHNER, Hans Heiling.

ROB. SCHUMANN, Genoveva *(eine Neubearbeitung steht noch aus und dürfte sich vielleicht einmal lohnen)*.

---

[1] Breitkopf & Härtel.

[1] Vgl. die Einleitung zu dem von mir herausgegebenen neuen Textbuch bei Breitkopf & Härtel.

[2] Edition Peters, Klavierauszug von Hans Pfitzner.

[3] B. Schotts Söhne (Mainz). [4] Adolph Fürstner (Berlin). [5] Max Brockhaus (Leipzig).

[G. A. LORTZING, Die beiden Schützen.]
G. A. LORTZING, Zar und Zimmermann.
G. A. LORTZING, Der Wildschütz.
G. A. LORTZING, Der Waffenschmied.
[G. A. LORTZING, Undine.]
[FLOTOW, Martha. Stradella. Fatme.]
NICOLAI, Die lustigen Weiber von Windsor.
RICHARD WAGNER, Sämtliche Werke *(mit Ausnahme der „Feen“ und des „Liebesverbots“)*.
PETER CORNELIUS, Der Barbier von Bagdad *(im Original, mit wenigen Retouchen)*.
HERMANN GOETZ, Der Widerspenstigen Zähnung *(ein liebenswürdiges und liebenswertes Werk, das bei guter Besetzung der Hauptpartien durchaus lebendig zu gestalten ist)*.
ENGELBERT HUMPERDINCK, Hänsel und Gretel. Königskinder. Die Heirat wider Willen.
SIEGFRIED WAGNER, Der Bärenhäuter.
[WILH. KIENZL, Der Evangelimann.]
HEINRICH ZOELLNER, Die versunkene Glocke.
LUDWIG THUILLE, Lobetanz *(gute Besetzung der Titelpartie Bedingung!)*

Das 20. Jahrhundert[1].

FRIEDRICH KLOSE, Ilsebill *(trotz der Wagnernähe hochbedeutend und stilistisch bemerkenswert, als Märchen zu inszenieren)*.
HUGO WOLF, Der Corregidor *(viele Einrichtungen, u. a. Bruno Walter, Felix Wolfes, Otto Erhardt, Georg Hartmann sen.; steht und fällt mit der Wiedergabe; wird immer nur von Zeit zu Zeit gespielt werden, aber vorläufig nicht verschwinden)*.
RICHARD STRAUSS, *Von der „Feuersnot“ bis zur „Aegyptischen Helena“; (wobei zu bemerken wäre, daß „Elektra“ noch lange nicht genug gewürdigt wird und „Die Frau ohne Schatten“ gerade anfängt, sich mehr und mehr durchzusetzen. „Salome“ hat etwas nachgelassen, „Der Rosenkavalier“ behauptet sich fest, „Ariadne“ behält ihre Reize in beiden Fassungen)*.
HANS PFITZNER, Der arme Heinrich.
HANS PFITZNER, Die Rose vom Liebesgarten *(als musikalische Legenden zu inszenieren)*.
HANS PFITZNER, Das Christelflein *(als Weihnachtsmärchen-Oper)*.
HANS PFITZNER, Palestrina.
PAUL GRAENER, Don Juans letztes Abenteuer.

[1] Hier wurden auch die sogenannten Theater- und Unterhaltungsopern berücksichtigt.

PAUL GRAENER, Schirin und Gertraude.
PAUL GRAENER, Hanneles Himmelfahrt.
FRANZ SCHREKER, Das Spielwerk und die Prinzessin.
FRANZ SCHREKER, Der ferne Klang.
FRANZ SCHREKER, Die Gezeichneten.
FRANZ SCHREKER, Der Schatzgräber.
E. N. v. REZNICEK, Blaubart.
FRANCKENSTEIN, Li-Tai-Pe!
MAX SCHILLINGS, MONA LISA *(bei guter Besetzung sehr wirkungsvoll)*.
E. d'ALBERT, Die Abreise.
E. d'ALBERT, Flauto solo.
WALTER BRAUNFELS, Die Vögel.
WALTER BRAUNFELS, Don Gil von den grünen Hosen.
E. WOLF-FERRARI (Deutsch-Italiener), Die neugierigen Frauen
E. WOLF-FERRARI, Die vier Grobiane.
E. WOLF-FERRARI, Susannens Geheimnis.
E. WOLF-FERRARI, Der Liebhaber als Arzt.
E. WOLF-FERRARI, Sly.
LEO BLECH, Versiegelt.
ALBERT GORTER, Das süße Gift.
FERRUCCIO BUSONI (deutschgewordener Italiener), Doktor Faust *(ein edles Bekenntnis, die „interessanteste“ Oper der letzten Zeit)*.
FERRUCCIO BUSONI, Turandot, Arlecchino.
ARNOLD SCHOENBERG, Erwartung.
ARNOLD SCHOENBERG, Die glückliche Hand.
E. W. KORNGOLD, Violanta.
E. W. KORNGOLD, Der Ring des Polykrates.
[E. W. KORNGOLD, Die tote Stadt.]
JULIUS BITTNER, Das Höllisch Gold.
JULIUS BITTNER, Der Bergsee.
EGON WELLESZ, Alkestis.
ERNST KRENEK[1], Zwingburg *(ein menschliches Zeitdokument)*.
ALBAN BERG, Wozzek.
PAUL HINDEMITH, Cardillac *(eine Oper* der *Stilwende)*.
KURT WEILL, Der Protagonist.
[KURT WEILL, Mahagonny.]

* * *

Dazu kämen als Ergänzung die Meisterwerke der *außerdeutschen* Oper, der Italiener, Franzosen, Tschechen, Russen. (Spanien [de Falla, „Das kurze Leben“], England, Amerika

[1] „Jonny spielt auf“ gehört zur modernen Operette.

und die übrigen Länder, z. B. Ungarn, haben nur „vereinzelte“ Opern von Bedeutung hervorgebracht.)

ITALIEN: Pergolese, Cimarosa, Cherubini, Rossini, Donizetti, Bellini (Norma), Verdi *(steht z. Zt. in „Renaissance“)*, Mascagni, Leoncavallo, Puccini *(statt „Tosca“ sollten „Manon Lescaut“ u. „Gianni Schicchi“ mehr berücksichtigt werden)*, Giordano, Respighi, Alfano, Malipiero, Bassiano, Gnecchi.

FRANKREICH: Méhul, Auber, Boieldieu, Maillart, Halévy, Meyerbeer, Berlioz, Gounod *(„Margarete“ gehört auf die französische Opernbühne)*, Bizet *(„Carmen“, die Oper der Opern)*, Thomas *(wenn es denn durchaus sein muß, es geht aber auch ohne „Mignon“, wirklich! Das Defizit wird nicht geringer dadurch!)* Février *(„Monna Vanna“)*, Massenet, Charpentier, Saint-Saëns, Debussy, Dukas.

BOEHMEN: Smetana, Janacek *(„Jenufa“, ein Meisterstück, ein starkes Werk)*.

RUSSLAND: Tschaikowsky, Borodin, Moussorgski, Prokofieff, Strawinsky *(in seinen letzten Werken nach Frankreich gehörig)*.

„Provinzoper“

Von Fritz Tutenberg, Kiel

Wenn der Großstädter das Wort „*Provinzoper*“ ausspricht, so hat es gewiß eine verächtliche Nebenbedeutung von Schmiere und ehrwürdiger, verstaubter Tradition. Es lohnt sich, einmal zu untersuchen, inwieweit die Herabsetzung des künstlerischen Wertes eines Provinztheaters berechtigt ist.

Zunächst der *Darsteller*. Meistens ist er Anfänger, denn einen routinierten Sänger mit umfangreichem Repertoire kann sich das sehr beschnittene Budget einer Provinzbühne kaum leisten, und wenn, doch nur in den ersten Fächern. Die Stimme des jungen Anfängers ist noch unfertig; sie gewinnt erst durch längeres Einsingen an Volumen und Reife; das Spiel ist ungelenk, befangen, — auch hier schafft erst Uebung Abhilfe. Doch tritt das nicht sofort ein, sondern nach zwei bis drei Jahren, wenn nämlich der junge Künstler an größere Aufgaben herantritt. Doch für all diese entschuldbaren Mängel entschädigt er durch die jugendliche Arbeitslust, durch seinen Ehrgeiz, weiter zu kommen und etwas zu leisten. Mit Lust und Liebe ist er bei der Arbeit, und ein Uebermaß an Proben kann ihn nicht im geringsten verärgern. Bedenklich ist natürlich für die Gestaltung des *Repertoires*, daß der Anfänger eben alle Partien zum erstenmal singt und daß so durch das Rollenstudium viel Zeit verloren geht, die man in den Großstadttheatern nur wichtigen Erst- und Uraufführungen widmet, während man dort die Standopern zum Einwerfen *ohne Proben* benutzt. Der Zeitverlust, der auf solche Weise entsteht, wird vollkommen durch den künstlerischen Wert der Aufführung ausgeglichen. In der Großstadt ist die Repertoireoper Stiefkind, da sie als Abonnentenfraß dient. Der Sängerstar ist nur unter der Bedingung ein Engagement eingegangen, daß er die und die Partien in der Spielzeit singt. So singt er vielleicht zum fünfhundertstenmal seinen Lohengrin, seine Elisabeth. Das geht natürlich wie geschmiert, ohne daß die Seele noch dabei wäre. Im Provinztheater ist das Gegenteil der Fall. Dort hängt der Sänger an seiner Rolle, und es ist vielleicht doch ein Vorteil, daß er noch in ihr steckt, als daß er darüber steht. Er hat den Ehrgeiz, aus seiner Rolle etwas zu machen, und tut sie nicht mit den Worten ab: „Ach, was brauche ich noch Proben! Das habe ich ja



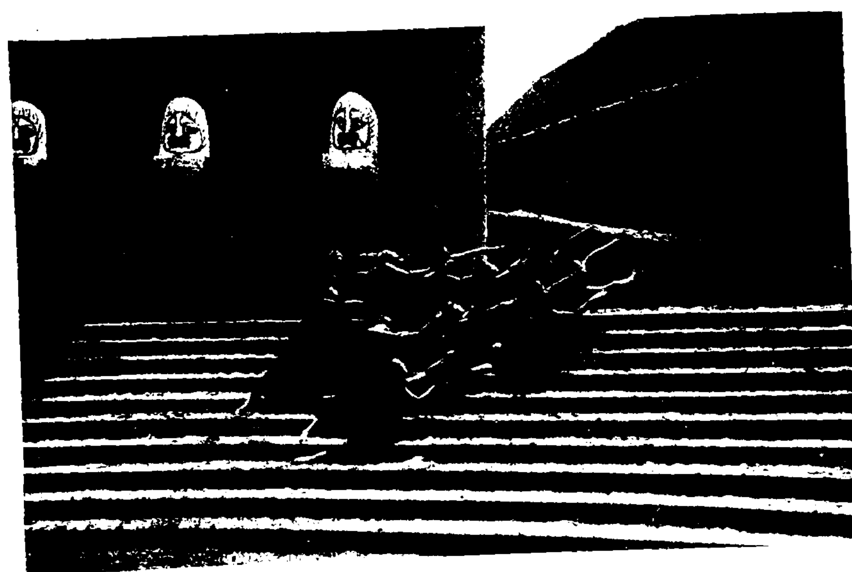
Korngold: „Wunder der Heliane"
(Städt. Opernhaus, Chemnitz)



Atterberg: „Die törichten Jungfrauen"
(Friedrich-Theater, Dessau)



Aristophanes: „Die Wolken"
(Chor: Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg)



Euripides: „Medea"
(Chor: Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg)

Festspiele im Griechischen Theater zu Syrakus 1927

schon tausendmal gesungen." Was von den Sängern gilt, gilt in ähnlicher Weise von den jungen *Kapellmeistern* und *Regisseuren*, die von keinerlei Tradition beschwert sind und jede Oper aus ihrer Zeit heraus und deshalb neu empfinden. Trotzdem sind hier häufig Kompromisse mit den älteren Künstlern nötig.

Da die Provinzoper das typische *Abonnenten*theater ist und Abonnenten nun einmal eine große Scheu vor allem Neuen haben, muß man sich sehr viel mit den Repertoirewerken befassen. Da nun andererseits, wie eben auseinandergesetzt, sehr viel Sorgfalt auf die Neueinstudierungen verwendet wird, was in der Regel eine solche Oper in der Provinz künstlerisch befriedigender gestaltet als in der Großstadt, bleibt wenig Zeit für *Neuheiten* übrig. Jedenfalls schaltet hier von vornherein jede Experimentiererei, die das Abonnement schädigen könnte, aus. *Was man herausbringt, muß des Erfolgs sicher sein.* Sonst ist es vom Uebel. Eine schlechte Rezension bedeutet für das Publikum Befehl, sich die Neuheit nicht anzusehen. Die Weisheit des Rezensenten ist unverletzlich und ewig gültig. Aber die Leiter der Provinztheater haben trotzdem den Mut, etwas zu wagen und dem vorsichtigen und konservativen Publikum schmerzlos einzutrichtern. Vor allem haben sie *Entdeckermut. Eingesandte Opern werden wirklich überprüft und nicht mit dem üblichen ablehnenden Begleitschreiben zurückgesandt, ohne daß man einen Blick in das Werk hineingeworfen hat.* Man ist sich seines künstlerischen *Verantwortungsgefühls der jungen Generation gegenüber* bewußt.

Die *Kritik* einer Provinzstadt setzt sich nicht immer aus Fachleuten zusammen, die dem jungen Sänger wirklich *Ratschläge* zu erteilen wissen, auch wenn sie seine Leistung ablehnen müssen. Da es dem Rezensenten an den praktischen Kenntnissen, wie überhaupt die Aufführung einer Oper zustande kommt, meistens mangelt, wird *häufig mit einem Wort, einem Satz die mühevolle Arbeit einiger Wochen abgetan und vor allem das Publikum vom Besuch des Werkes zurückgehalten.* Die Mängel einer Aufführung — und welche hätte sie nicht — werden in einer Weise abgetan, die nur verärgert, aber, da größtenteils sachlich nie etwas ausgesetzt wird, nicht zum Bessermachen anreizt. So erinnere ich mich, daß in der Aufführung eines Weihnachtsmärchens die Poesie- und Stimmungslosigkeit der Regie getadelt wurde, weil sie einen Tannenbaum mit elektrischen Kerzen gebraucht hatte. Dem langjährigen Rezensenten war es also unbekannt geblieben, daß das eine feuerpolizeiliche Vorschrift forderte. Solche Beispiele könnte man zu Hunderten nennen.

Provinzoper! Nun, sie ist mit geringen Mitteln subventioniert und sie hat schwer um ihr Dasein zu ringen. Aber sie ist von jungem Blut durchpulst, das den Willen zu einer deutschen Theaterkultur hat und weiterstrebt. *Die Provinzoper ist die Oper der Jugend und nicht der pensionsberechtigten Stars.* Sie giert nicht nach einzelnen Spitzenleistungen, sondern nach einer ausgeglichenen Ensemblekunst. Das Kunstwerk als solches ist Selbstzweck, und jeder sucht nach bestem Wissen und Gewissen dazu beizutragen. Verantwortungsgefühl, Liebe zum Dienst am Kunstwerk unter Einsatz aller Kräfte, das sind die Eckpfeiler der Kulturtheater in der Provinz.

Randbemerkungen zum Problem „Operngeschichte"

Von Dr. Wilh. Heinitz, Hamburg

Wie alles Menschliche, so ist auch die Fragestellung der objektiven Wissenschaft oft genug verursacht und geleitet worden durch die gefühlsmäßige Einstellung zu Welt und Umwelt. Zuweilen nicht ohne verhängnisvolle Folgen. An den gefühlsmäßigen Bedeutungswandel eines einzigen Begriffs können sich Ketten von Mißverständnissen hängen. Weltanschauung, Haß und Liebe werden auch für den Historiker oft zu unübersteigbaren Wällen, hinter denen märchenhafte Schätze an Quellenmaterial dem Staub der Jahrhunderte zum Opfer fallen. Denken wir nur an eines: an die Renaissance! Wie hier, Ende des 16. Jahrhunderts, von der florentinischen Akademie ausgehend, ein gewaltiger Strom durch Europa bebt. Wie sich dabei aus dem formalistischen Taumel erst der Sinn der Bewegung zur Geistigkeit klären muß. Und wie sich nun an diese höhere Geistigkeit Haß und Liebe hängen. Haß gegen alles Barbarische, das nicht dem Schoß des alten Griechentums entstammt. Liebe zu allem Humanen, das sich in einem geläuterten Antiheidentum als reine Menschlichkeit auswirkt. Damit war zugleich die neue Geistigkeit Europas abgegrenzt gegen die alten Kulturen Asiens, Afrikas und Amerikas. Die *Wissenschaft* hätte dieser Begrenzung nicht ohne weiteres folgen dürfen, wäre sie nicht selbst vom Strudel des Humanismus menschlich erfaßt worden, wären ihr damit nicht so viel neue Probleme erstanden, daß sie in bewußter oder unbewußter Oekonomie den Kreis ihrer Betrachtungen enger und enger umreißen mußte. — In dieser Zeit ging wohl der einen Hälfte der Menschheit die andere Hälfte verloren. Mitsamt jener rätselhaften Dämonie, jenem Ursinn, den wir an Gebilden und Werken außereuropäischer Kulturen noch heute von weitem staunend, aber nicht immer genügend ehrfurchtsvoll bewundern.

Wir wissen, daß sich in dieser Zeit auch der verengte Begriff „*Oper*" aus dem Werkständigen heraus zu seiner sozusagen höher gesitteten Bedeutung des „*Dramma per musica*" wandelte. Wir wissen von der Wiederherabwürdigung dieses Begriffes seit *Wagner*, nachdem also die „Oper" in knapp 300 Jahren eine Stilentwicklung durchgemacht hatte, wie etwa die griechische Bildkunst von ihren Anfängen bis zu Skopas und Praxiteles. Und wir wissen auch, daß wir uns mit den Quellen des Formbegriffes Oper rückwärts im allgemeinen nicht hinausbewegen über die mit Musik durchsetzten Tragödien des großen Dreigestirns der Antike: Aeschylos, Sophokles und Euripides. Aber die Tragödien dieser Meister standen schon auf hoher Entwicklungsstufe. Von ihrer Musik können wir uns nur aus spärlichen Resten eine noch spärlichere Vorstellung machen. Und der Wert der Intuition steht in der Wissenschaft ja gerade seit der Renaissance in erheblich gemindertem Ansehen. Also fehlt es an der sicheren Brücke, die irgendwo die Jahrtausende überbrücken könnte.

Und doch gibt es eine noch junge Wissenschaft, die sich dieses Pfadfindertum zwischen heute und vorgestern, zwischen West und Ost, Nord und Süd, in Gemeinschaft mit Psychologie, Kunst- und Sprachwissenschaft zur besonderen Aufgabe

gemacht hat: die *vergleichende Musikwissenschaft*. Sie vermöchte wohl auch die sachlichen Anfänge der „Oper" auf eine breitere Basis zu stellen, wie sie schon manche Auffassung der allgemeinen Musikwissenschaft fruchtbar vertiefen konnte. — Aber sind nicht auch für die vergleichende Musikwissenschaft die meisten Quellen bereits verschüttet? Mußte ihr bei dem erwähnten Versuch nicht gerade *die teilweise Notentextlosigkeit der exotischen Kultur- oder der Naturvölker* zum Verhängnis werden? — Sie ist angewiesen auf das lebendige Geschehen von heute. Aber wie könnte sie daraus auf Jahrtausende zurückschließen?

An dieser Stelle gilt es für uns Heutigen wieder, eine gewöhnlich mehr unbewußte Bindung unseres Denkens zu lösen. Wir Europäer sind gewohnt, die Dinge einer andern Welt nach unserm Maß zu messen und zu bewerten. Es gelingt uns auch wissenschaftlich nur schwer die Vorstellung, daß dort, wo wir auf der Kugeloberfläche der Geistigkeit stehen, einmal nicht oben wäre. So vergessen wir leicht, daß gleiche Gefühlserlebnisse sich in verschiedenen Formen äußern können, daß daraus bald das eine, bald das andere „Partialgefühl" eine größere motorische Mitschwingung erfährt; vergessen auch, daß das Tempo einer Entwicklung an keine relative Zeit gebunden zu sein braucht. Sehen wir z. B., daß noch im heutigen Afrika lautenartige Instrumente benutzt werden, wie wir sie der Form nach schon aus etwa dreitausendjährigen ägyptischen Gräberfunden kennen, warum sollten wir dann annehmen, daß sich die Spielweise auf diesen Instrumenten seit damals so viel verändert haben müßte? Gerade nach unseren Erfahrungen gehen doch Stilbereicherung und Instrumentenbautechnik Hand in Hand. Im allgemeinen sind wir immer mehr geneigt, konservativ zu sein, als an den Konservativismus Anderer zu glauben. Nach solchen Ueberlegungen müßten wir wohl für die Entscheidung einer so wichtigen Frage, wie sie der „*Ursprung*" unserer „Oper" darstellt, auch die *außereuropäischen* Kulturen in Anspruch nehmen, soweit wir vorsichtige Analogieschlüsse aus dem Lebendigen oder dem historisch (als „lebendig Gewesenem") Verbürgten ziehen können.

Damit ist die Gesamtaufgabe keineswegs einfacher geworden. Ihre Lösung stellt nunmehr an den Forscher ganz neue und zum Teil unerhörte Anforderungen. Ob die vergleichende Musikwissenschaft diese Ansprüche bei ihrer heute erst sehr „mäßigen Anerkennung" schon wird erfüllen können, bleibe hier unerörtert. In vielen außerdeutschen Ländern genießt sie jedenfalls schon jetzt einen erheblichen Kredit, den man ihr bei völliger Zukunftslosigkeit z. B. in Amerika gewiß nicht eingeräumt hätte. — Greifen wir aus dem Erkenntnisbestande der vergleichenden Musikwissenschaft ein paar Belege heraus, um sie für das Kapitel „*Oper*" zur Diskussion zu stellen.

Da ist zunächst wieder der schon bekannte Nachweis, daß in vielen Kulturen noch heute Poesie, Musik und Bewegung (Tanz) untrennbar zueinander gehören. In diesem Ausdruckskomplex scheiden sich mehr oder weniger deutlich die Funktionen des Mit- oder Gegeneinander der beteiligten Handlungsträger. Sei diese Handlung nun eine formelhaft erstarrte Zeremonie auf kultischer Grundlage, wie viele Tänze und Chöre, *deren Sinn selbst die Eingeborenen heute nicht tiefer verstehen als der mittelalterliche Laie das kirchliche Latein*, sei sie ein das Allzu-Menschliche naiv symboli-

sierendes „Maskenschauspiel mit Musik und Tanz", wie *Fr. Thorbecke* es beschreibt in seinem „Hochland von Mittelkamerun", sei sie ein musischer Wettstreit wie bei den Somalis oder den Eskimos, sei sie ein bloßer Arbeitsgesang. Wertvolle Belege hierzu finden wir z. B. bei *E. v. Hornbostel*, wenn er eine Heilungszeremonie der Yekuaná- oder eine Art von Tiermaskenspiel der Taulipáng-Indianer beschreibt, ferner in den von *Lachmann* erläuterten No-Spielen der Japaner oder auch in der Darstellung der musikalischen Kultur der Inkas von *R.* und *M. d'Harcourt*. So zitieren diese letzten u. a. nach Garcilaso um 1550 eine Sonnenanbetungszeremonie, die sich dann später trotz des Verbots durch den spanischen Katholizismus in verkappter Form weiter erhalten hat: Garcilaso beginnt zu erzählen von den festlichen Totemkostümen der fremden Gesandten, deren einige sich mit Pumafellen, deren andere sich mit Kondorflügeln schmückten, während die Küsten-Yunkas fremdartige Masken trugen. Einer vorangehenden Fastenzeit folgte das eigentliche Fest, beim ersten Strahl des Sonnenaufgangs beginnend mit einer Anbetung des Gestirns durch den Herrscher, die Priester und die königliche Familie. Die Gesandten erwarteten diesen feierlichen Augenblick nach religiösem Ritus niedergekauert, um das aufgehende Licht mit Kußgesten[1] zu begrüßen. Alsdann erhob sich der Inka und brachte der Sonne aus einem kostbaren Gefäß sein Trankopfer dar, dem die allgemeinen Opfer unter Weissagungen folgten. In diesem Augenblick setzten auch die Gesänge und heldischen Tänze der Gesandten zu Ehren ihres Landes ein. Nachdem das Fest neun Tage gedauert hatte, kehrten alle in ihre Heimat zurück.

Das Urmoment in allen diesen Darstellungen, die oft monatelang sorgfältig eingeübt werden, ist entschieden der Bewegungstrieb, der mit seiner rhythmischen Ordnung die erste Stufe hinansteigt vom Dionysischen zum Apollinischen. Der Kampf dieser beiden Tendenzen ist überall stark angedeutet. Und es ist schließlich ein weiter Weg von den ekstatisch willensbetonten Chören z. B. der Moki-Indianer (von *E. v. Hornbostel* aufgezeichnet in *C. Stumpfs* „Anfängen der Musik") bis zu den quantitativ bewegungsarmen symbolischen „Gestentänzen" der Südasiaten, ein Weg, psychologisch entsprechend etwa der Spannungsdifferenz zwischen „Musikdrama" und „Oratorium".

In Anbetracht solcher heute noch sich darstellenden Gleichzeitigkeit müßte die psychologische Aufhellung für unsere Frage fast mehr bedeuten als die lediglich historische. In Wirklichkeit wird man aber beide nicht voneinander trennen dürfen. Beide Betrachtungsweisen erscheinen uns unerläßlich für die Einordnung aller bezüglichen Erkenntnis in den umfassenden Rahmen einer geschlossenen Kunstphilosophie. Der Nurhistoriker wird bald verlernen, „zwischen den Zeilen" seiner philologischen Belege jene Selbstverständlichkeiten herauszulesen, die sozusagen das „Gelenkwasser" allen organischen Ausdrucks bilden. Der Nurpsychologe wird vergessen, die nachgewiesenen Erlebnisformen in das einmal gegebene zeitliche Bezugssystem richtig einzugliedern.

So also hülfe uns eine Arbeitsgemeinschaft, die darüber wachte, daß „Homer nicht schlafen ginge", ehe er nicht den letzten Punkt unter seine letzte Zeile setzte.

---

[1] Für manche Indianerstämme die Begleitgeste für das sprachliche Demonstrativpronomen. *Dr. H.*

Auf solcher Grundlage würden wir dann auch schärfer unterscheiden lernen, *inwieweit alle exotischen Elemente, die man aus angeborener Romantik unserer westlichen Opernkultur aufzupfropfen pflegt, triebhaft organische Bedingtheiten oder bloße modische Uebermalungen sind*, die uns weder vor- noch rückwärts bringen.

Das „Opernproblem"

Von Alban Berg, Wien

Pro mundo

Anläßlich der Premiere einer modernen Oper um Aehnliches befragt, habe ich unlängst in einem Programmbuch folgendes geschrieben. Ich glaube, damit auch *im allgemeinen* zum „Opernproblem" Stellung genommen zu haben.

„Wie denken Sie über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper?" — so, wie ich über jede Entwicklung in Kunstdingen denke: daß nämlich eines Tages ein Meisterwerk geschrieben sein wird, das so sehr in die Zukunft weist, daß man auf Grund seines Daseins von einer „Weiterentwicklung der Oper" wird reden können. Die Verwendung „zeitgemäßer" Mittel, wie Kino, Revueartiges, Lautsprecher, Jazzmusik, gewährleistet ja nur, daß ein solches Werk zeitgemäß ist. Aber ein wirklicher Fortschritt kann das wohl nicht genannt werden; denn ebenda sind wir ja angelangt, können also dadurch allein nicht weiterkommen.

Damit man von der Kunstform der Oper wieder einmal sagen kann, sie habe sich weiterentwickelt — wie dies zum Beispiel durch Monteverdi, Lully, Gluck, Wagner und zuletzt durch Schönbergs Bühnenwerke geschehen ist —, bedarf es wohl anderer Mittel als der bloßen Heranziehung der letzten Errungenschaften und alles dessen, was gerade beliebt ist.

Aber muß denn immer „weiterentwickelt" werden? Genügt nicht die Gelegenheit, zu gutem Theater schöne Musik zu machen, oder — besser gesagt: so schöne Musik zu machen, daß — trotzdem — gutes Theater daraus wird?

Und da bin ich auch bei meiner *persönlichen* Stellungnahme zum „Opernproblem" angelangt, über die zu sprechen mir ein Bedürfnis ist, weil ich damit einen Irrtum richtigstelle, der über diese meine Stellungnahme gleich beim Bekanntwerden meiner Oper „*Wozzeck*" aufgetaucht war und seither allgemeine Verbreitung gefunden hat. Man verzeihe mir also dieses

Pro domo.

Es ist mir nicht im Schlaf eingefallen, mit der Komposition des „Wozzeck" die Kunstform der Oper reformieren zu wollen. Ebensowenig wie dies Absicht war, als ich sie zu komponieren begann, ebensowenig habe ich je das, was dann entstanden war, für etwas gehalten, was für ein weiteres Opernschaffen — sei es das eigene oder das anderer Komponisten — vorbildlich sein sollte, und auch nicht angenommen oder gar erwartet, daß der „Wozzeck" in diesem Sinne „Schule machen" könnte.

Abgesehen von dem Wunsch, gute Musik zu machen, den geistigen Inhalt von Büchners unsterblichem Drama auch musikalisch zu erfüllen, seine dichterische

Sprache in eine musikalische umzusetzen, schwebte mir, in dem Moment, wo ich mich entschloß, eine Oper zu schreiben, nichts anderes, auch kompositionstechnisch nichts anderes vor, als dem Theater zu geben, was des Theaters ist, das heißt also, die Musik so zu gestalten, daß sie sich ihrer Verpflichtung, dem Drama zu dienen, *in jedem Augenblick* bewußt ist, — ja weitergehend: daß sie alles, was dieses Drama zur Umsetzung in die Wirklichkeit der Bretter bedarf, aus sich allein herausholt, damit schon vom *Komponisten* alle wesentlichen Aufgaben eines idealen Regisseurs fordernd. Und zwar all dies: unbeschadet der sonstigen absoluten (rein musikalischen) Existenzberechtigung einer solchen Musik; unbeschadet ihres durch nichts Außermusikalisches behinderten Eigenlebens.

Daß dies mit Heranziehung von mehr oder weniger alten *musikalischen Formen* geschah (was als eine der hauptsächlichsten meiner angeblichen Opernreformen angesehen wurde), ergab sich ganz von selbst.

Schon die Notwendigkeit, von den 26 losen, teils fragmentarischen Szenen Büchners eine Auswahl für mein Opernbuch zu treffen, hiebei Wiederholungen, soweit sie musikalisch nicht variationsfähig waren, zu vermeiden, weiter diese Szenen eventuell zusammenzuziehen und aneinanderzureihen und sie gruppenweise in Akte zusammenzufassen, stellte mich — ob ich wollte oder nicht — vor eine mehr musikalische als literarische Aufgabe, also vor eine Aufgabe, die nur mit den Gesetzen der musikalischen Architektonik zu lösen war und nicht mit denen der Dramaturgie.

Die durch eine solche Auswahl und Zusammenziehung erübrigten 15 Szenen nun aber abwechslungsreich zu gestalten, wodurch allein ihre musikalische Eindeutigkeit und Einprägsamkeit gewährleistet erscheint, verbot aber erst recht, so wie dies häufig üblich ist, sie lediglich auf ihren literarischen Inhalt hin fortlaufend „durchzukomponieren". Eine absolute, in der Struktur noch so reiche, das dramatische Geschehen noch so treffend illustrierende Musik hätte nicht verhindern können, daß sich, schon nach einer kleinen Anzahl von auf diese Weise komponierten Szenen, das Gefühl musikalischer Monotonie bemerkbar gemacht hätte, ein Unlustgefühl, das durch die Serie von einem Dutzend Zwischenaktsmusiken, die *formell* auch nichts anderes böten, als die Erfüllung der Konsequenzen einer solchen musikalisch illustrierenden Schreibweise, nur noch eine bis zur Langweile gesteigerte Verschärfung erfahren hätte. Und Langweile ist doch das Letzte, was man im Theater empfinden darf!

Indem ich nun der gebieterischen Forderung, auch musikalisch jeder dieser Szenen, jeder der dazugehörigen Zwischenaktsmusiken (sei es in Form von Vor-, Nach-, Ueberleitungs- und Zwischenspielen) sowohl ihr eigenes, unverkennbares Gesicht als auch Abrundung und Geschlossenheit zu geben, gehorchte, ergab sich von selbst die Heranziehung alles dessen, was eine solche Charakteristik einerseits und Geschlossenheit andererseits verbürgt: die vielbesprochene Heranziehung alter und neuer musikalischer Formen, und zwar auch solcher, sonst nur in der absoluten Musik verwendeten.

Ihre Einbeziehung in das Gebiet der Oper mag in mancher Hinsicht und in einem so großen Ausmaß ungewöhnlich, ja neu gewesen sein; ein *Verdienst* aber war es, nach dem, was ich hier gesagt habe, nicht! So daß ich die Behauptung, ich hätte

mit derlei Neuerungen die Kunstform der Oper reformiert, entschieden zurückweisen kann und muß.

Da ich aber durch diese Erklärung mein Werk nicht selbst verkleinern will, was ja andere, die es nicht so gut kennen, viel besser besorgen können, will ich gerne etwas verraten, was ich dennoch als mein ausschließliches Verdienst ansehe:

Mag einem noch so viel davon bekannt sein, was sich im Rahmen dieser Oper an musikalischen Formen findet, wie das alles streng und logisch „gearbeitet" ist, welche Kunstfertigkeit selbst in allen Einzelheiten steckt . . ., von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letztenmal schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten- und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt, — keinen, der von etwas anderem erfüllt ist, als von der, weit über das Einzelschicksal Wozzecks hinausgehenden *Idee* dieser Oper. Und das — glaube ich — ist mir gelungen!

Verfall der französischen Oper

Von André Coeuroy, Paris

(Aus dem Französischen)

Leser! Das zehnmal geschliffene, leider zwangsläufig in Uebersetzung gebotene Französisch von A. Coeuroy, des Mitbegründers der „Revue musicale", enthält versteckte Hämischkeiten, auf die gutgläubige Gemüter nicht hereinfallen mögen. Im übrigen sei hinsichtlich der Gegenüberstellung: „grande musique" und „musique tout court", oder auch hinsichtlich der Bevorzugung von Komödienmusik und Ballett auf die typisch gallische Denkart verwiesen. — Die Schriftl.

Wenn alles Unheil daher stammt, daß die lieben Menschen einfach keine Ruhe geben, so entsteht die tiefe Not der Theaterkomponisten aus ihrem Unvermögen, zur rechten Stunde den Musikkasten zuzuklappen. Sie glauben steif und fest: sobald sie nur alle Textworte und Pausen eines Librettos in Musik gesetzt hätten, würden sie auch schon Verdienste erworben haben — Verdienste für das „Musikdrama", wie wir heute sagen, oder auch für die „Oper", gemäß dem Sprachgebrauch unserer Väter. Immer fühlten sie sich von der wohligen Vorstellung umschmeichelt, wie ruhmvoll doch eigentlich ein ganz und gar in Musik gebadetes Werk sei; anstatt sich an die Weisheit zu halten, daß Musik und Gesang sehr mit Bedacht in Erscheinung treten sollen.

Diese „Illusion", die Jahrhunderte hindurch eine Rolle spielte, hatte ihre tiefen Hintergründe. Nach dem löblichen Bekenntnis unserer dramatischen Fabrikanten gilt nämlich Musik als die am meisten geheiligte Kunst. Seitdem sie das Schlachtroß der Metaphysiker und Belphegors geworden ist, genießt sie das Ansehen einer höheren, fast übernatürlichen Welt. Musik der Sphären, kosmische Musik, Musik des Universums! Nur eine Kleinigkeit fehlt, und der Opernkomponist wird in den Rang eines Priesters erhoben, sobald er seine Hierophantentätigkeit ausübt.

Ein wenig war ja der Opernkomponist im Recht. In der trostlosen Wüste der französischen Sinfonie vor der Erneuerung zwischen den beiden Kriegen (1870 und 1914) wurde die Oper zur Oase. *Theodor von Benville,* der in den Kulissen der Kgl. Musikakademie heimische Lyriker, drückte diese allgemeine Stimmung gut aus:

A l'Opéra, quand la musique
Pour consoler tous nos exils
Jette en une extase physique
Nos sens affinés et subtils . . .

Beuvilles Sympathien richteten sich in völliger Uebereinstimmung mit dem Geschmack des Publikums auf den bewunderungswürdigen Verfasser der „Stummen von Portici" — auf *Auber*, den von Frauen umschwärmten 80jährigen „Schwan", der Gounods halber nicht ausspannen wollte. Der aber hört in seiner Stille von weit her Klänge: „die zärtlichen, seufzenden, spöttischen und sieghaften Stimmen der ewigen Sinfonie".

Und doch: keiner übertrifft den lebenden *Meyerbeer;* über den Verstorbenen gibt es nur *ein* Lob: ein Titan war er, der das Erz seiner Trompeten bersten machte und „in Harmoniestürzen die prachtvollsten Stürme entfesselte". Er rangiert Schulter an Schulter mit Berlioz, und das Ansehen der Oper wurde durch diese haarsträubende Proklamation in all der Zeit nicht erschüttert, solange diese Herrschaft andauerte:

Berlioz qui nous étonne
Avec l'orage tonne
Et parle dans l'éclair
à Meyerbeer.

Nestor Roqueplan und *Vaucorbeil,* die beiden Pariser Direktoren, kannten die Neigung des Publikums, Dinge zu vereinfachen. Die bequeme Menge weigert sich, zwei Namen für die gleiche Sache im Kopf zu behalten, und wenn eben ein bestimmter Musiker „Favorit" ist, so muß seine Musik fortwährend aufgeführt werden: z. B. *Rossini;* ist der verbraucht, nun dann *Meyerbeer;* und dafür, falls diese Münze abgenützt ist, *Verdi;* schließlich *Wagner.* Dieses „System" zeigt Nestor Roqueplan in seinen vier Wänden. Mit größter Liebenswürdigkeit empfängt er einen neuen Ankömmling, blättert im Manuskript, macht tausend Versprechungen und schwört, nichts sei leichter, als dieses Werk sofort der Einstudierung zu übergeben. Dann, schon auf der Türschwelle:

—„*Pardon, noch ein Wort. Sie sind doch Herr Meyerbeer?*"
—„*Aber nein*", ruft der andere ganz betroffen. „*Ich bin Dingsda!*"
—„*Ah! Sie sind nicht Herr Meyerbeer? Ich bin trostlos darüber, aber es geht nicht anders, denn Sie sehen ja: der Musiker des Tages heißt Meyerbeer.*"

So sehr die Trübsal der Musiker zu unterstreichen wäre, die solchermaßen von Tageswerten zu Boden gedrückt sind — man vergnüge sich statt dessen lieber an den Vierzeilern aus „*Nous tous*" (betitelt „*Musique française*"):

Enchanteurs du monde physique,
Nous sommes les marchands de sons
Les compositeurs de musique
Et nous nous évanouissons...

Nous nous en allons chez les Kurdes
(Vaucorbeil, tu nous le paieras!)
Et dans tous les pays absurdes
Faire jouer nos opéras.

Nun, die Musikkomponisten gingen nicht zu den Kurden (gäbe es der Himmel, daß einige daran dächten). Vielmehr machten sie „hohe" Musik (la grande musique), der man zwar nicht immer zuhörte, aber dafür den Namen „Atem der Euterpe" verlieh. Glückliche Zeiten, wo „Die Jüdin" mit der „Stummen von Portici", „Wilhelm Tell", „Robert dem Teufel" Ruhmestitel waren! Von 1828—1882 stand die „Stumme" auf dem Theaterzettel der Pariser Oper — mit einem Gesamt von 505 Vorstellungen. Nach Castil-Blaze kostete die Inszenierung der „Jüdin" 150 000 Franken. Aber wo seid ihr, Guido und Ginevra, mit euerm Aussehen nach Shakespeare und von Scribe im Stil des Boulevard gezeichnet? Wo die Königin von Cypern? Wo das Tal von Andorre? Als am Mittwoch, den 5. Januar 1875, der neue Opernsaal mit einer Galavorstellung eingeweiht wurde, der im feierlichen Amtskleid der Londoner Bürgermeister beiwohnte, da bot der Theaterzettel ein Menu von Bruchstücken verschiedenster Werke und ließ somit auch den Geschmack der Opernfreunde erkennen. Man erzählt, der Direktor *Halanzier* habe bei dieser Festvorstellung eigenhändig die 3 Schläge gegeben. (In Frankreich klingelt es nicht, sondern es ertönen 3 Schläge. — *Die*

Schriftl.) Louis Laloy teilt uns mit, das Repertoire habe sich in diesem Jahr aus 9 (!) Werken zusammengesetzt, die sich in die 185 Aufführungen teilten. — Im folgenden Jahr gab Halanzier zwei Neuheiten: „Jeanne d'Arc" von *A. Mermet*, eine große Oper, und „Sylvia" — „kurze" Musik. Nicht bloß in der Musik, meinte *Paul de Saint-Victor*, habe der Autor seine unglückliche Herrin hingerichtet. Bezüglich „Sylvia" aber weiß man, wie sehr diese reizvolle Musik frisch geblieben ist; 1919 erschien sie wieder in der neuen Ausstattung von *Maxime Dethomas*.

Dieses doppelte Geschick ist das genaue Bild aller Schicksale der Opernmusik. Die Priesterin der Opernkunst rennt in ihr Verderben, indem sie alles Heil von einer durch die Bank vertonten Oper erwartet, Ballett und musikalische Komödie aber verachtet. Der heutige Operntypus ist nur ein Gerippe, woran kein Fleisch mehr zuckt, und geschickte Hände sind tätig, mit schweren und unechten Stoffen ein Nichts zu schmücken. Die Oper und sodann das Musikdrama sind ein „Erfolg" geworden, ein System von Einrichtungen, das keinem andern Ziel mehr dient, als den Becher der Librettisten bis zum Rande zu füllen.

Immer wird es Opernfabrikanten geben. Wir müssen leider auf die Ankunft des Genies warten, das wie mit einem Zauberwort dem Leichnam Leben spenden wird. Die Nur-Talente sind heute zahlreich, zeigen Inspiration und wagen sich in ein neues Leben. Einige haben es verstanden, im Ballett, in der Pantomime oder in der musikalischen Komödie Fuß zu fassen: die *junge französische Generation* findet hier ihre Elemente. Und wenn ich sage „neue Generation", so will ich damit nicht allein die an Jahren „Jungen" gemeint wissen: obgleich mit einem beträchtlichem Gepäck versehen, scheuen sich auch die „Erprobten" nicht, vieles am Ufer zu lassen, um ungehindert in der Jugend ihres Geistes nach Entdeckungen zu fahnden. Der Abonnementserfolg von „L'Heure Espagnole" von *Ravel* erscheint als das Markzeichen dieses Aufschwungs. (Ein Werk, das den deutschen Geschmack enttäuschte. — *Die Schriftl.)* Ueber das Bett geneigt, in dem die „Oper" ihre letzten Züge macht, fühlen die jungen Musiker der Sterbenden den Puls und sehen sich an, indem sie den Kopf schütteln.

—„Sie ist sehr schwach", sagt der eine.

—„Das Herz wird gleich still stehen", meint der andere.

„Wenn die Todkranke sich wieder fängt", schließt ein Dritter, „so wird sie die Merkmale davon tragen". Aber keiner von ihnen denkt daran zu lachen; denn sie vergessen nicht, was die Oper gewesen war zu einer Zeit, wo sie ohne Rivalen herrschte — als der schwache Versuch eines großen Schauspiels (wie dies La Bruyère ausdrückte), das Sinne, Augen, Ohr und Geist im gleichen Bann gefesselt hält.

Oper in England

Von Ferruccio Bonavia, London

(Aus dem Englischen)

Eine aparte, wenn auch nicht gerade scharf durchdachte Kritik ließ sich zu einem Lob der Engländer herbei, weil sie die Oper ausschließlich im Covent Garden hören wollen und auf der Wiedergabe des Originaltextes bestehen. Wer einigermaßen die rasenden Schwierigkeiten kennt, die Uebersetzungen verursachen, und dabei der dummen Irrtümer müde ist, wird das Covent Garden-System entschieden angenehm empfinden. Von einem reinen Kunststandpunkt aus kann man in der Tat wünschen, daß Darsteller die gleiche Nationalität wie der Komponist besitzen, und wir in London schätzen uns glücklich, *deutsche* Opern gehört zu haben, in denen Frau *Rethberg* oder Frau *Lehmann* erschien, und in italienischen beziehungsweise russischen Opern genossen wir dasselbe Gefühl von Einheitlichkeit dank der Kunst eines *Caruso* (und seiner Nachfolger) und eines *Schaliapin*. Freilich, in praktischer, finanzieller Hinsicht, da könnte einer mit Gegengründen kommen. Es ist klar: Um solch eine Aufführung zu verstehen und gewissermaßen auf der Zunge zu·schmecken, muß man die Sprache auch wirklich beherrschen. Mindestens ist gründliche Vertrautheit mit dem Libretto notwendig, damit man wenigstens Inhalt und Absicht der Verszeilen errät. Sodann: Berufung und Zulassung einer ausländischen Gesellschaft kosten schweres Geld! Vor dem Kriege bildete ein deutscher, italienischer, französischer Chor das unvermeidliche Anhängsel für Sängergesellschaften dieser Nationalitäten. Die Reisespesen, die das Budget stark belasteten, standen mit

den Zulassungsgebühren usw. in entsprechender Proportion. Daher setzt eine internationale Opernsaison geradezu eine Klasse von Menschen voraus, die mit genügenden Mitteln für alle Unterhaltskosten garantiert (weder der Staat noch irgendeine Gemeinde geben Covent Garden jemals Zuschüsse); im übrigen verlangt diese „season" nach Leuten, die sich für diese besondere Kunstform interessieren und in Fremdsprachen bewandert sind. Eine derartige Gesellschaft wird natürlich nicht aus allzuviel Mitgliedern bestehen. Indes existiert sie in London, und was auch geschehen möge, um in andern Theatern, in der Provinz, zu ganz andern Jahreszeiten eine Oper zu errichten — der internationalen Frühjahrssaison im Covent Garden wird man nicht den Weg versperren. Doch — und dies ist die Frage — darf eine so eng bezirkte Gesellschaft, dürfen reiche und intelligente Leute, die zufällig eine Oper patronisieren, nur einen Augenblick lang als Repräsentanten der Nation gelten? In den großen Industriestädten der Provinzen, selbst in Schottlands Hauptstadt liegt der Opernbetrieb in den Händen reisender Gesellschaften, deren Spielzeit 3—4 Wochen, manchmal noch kürzer dauert. Ohne jede Hilfe arbeiten diese Gesellschaften, und erst kürzlich sind ein paar liberale Gemeinderäte darangegangen, vorkommende Verluste (sehr begrenzt) zu vergüten. Kaum 2—3 Jahre ist es her, daß solche Gesellschaften, wenn der Besuch flau war, ihr Niveau erniedrigten, und das verminderte Niveau hatte auch sofort den noch schlimmeren Verlust an Mäzenen zur Folge. So ist es gar nicht erstaunlich, daß man sogar in zahlungskräftigen Städten wie Glasgow und Manchester zuweilen Aufführungen zu hören bekam, die nur als Hohn und Ulk, als Travestie dessen, was eine Oper sein soll, anzusprechen waren. —

Alle Argumentation, ob die Oper eine Kunstform ist oder nicht, wird eigentlich gegenüber der britischen Nation wertlos. Der praktisch gesinnte Engländer ist widerspenstig gegen die Herkömmlichkeiten der Oper; schon in der Schule wird ihm Zurückhaltung in den Manieren eingeschärft, und seine stete Gefühlskontrolle hält ihn davon ab, der Oper seine Huldigungen darzubringen. Nichtsdestoweniger verlangt jede theatralische Kunst bestimmte Konventionen. Mögen wir selbst Anhänger der klassischen drei Einheiten sein: wenn der schöpferische Künstler nicht sein Gefühl von Person zu Person verströmen darf, dann geht die ganze Kunst zugrunde. Gewisse Vorurteile gegen die Oper bestehen unzweifelhaft, besonders im Lager der starren Intellektuellen, die nur *Bach* und *Händel* in der Musik anerkennen. Als *Hans Richter* den Dirigentenstab im Konzerthaus von Manchester übernommen hatte, wurde schleunigst die Nachricht verbreitet, daß Richter der Oper müde sei. Und doch saß er kaum fest auf seinem neuen Posten, so beschäftigte er sich bereits mit Entwürfen für ein Opernhaus, wo man Wagner erträglich aufführen könnte. Ich persönlich bin davon überzeugt, daß die breite englische Volksmasse sogar heftig sich noch für die Oper erklären wird. Wenn sie nach so schrecklichen Erfahrungen in den Provinzen die Oper überhaupt zu unterstützen wagt, so wäre dies eine Liebe, die wahrlich keine Furcht kennt.

Ohne sich durch solche betrübliche Aussichten entmutigen zu lassen, haben jüngsthin mehrere englische Komponisten ihr Scherflein zum Opernrepertoire gestiftet, und wenn auch die europäischen Meisterwerke diese Tat verdunkeln, so müssen wir doch die Ehrlichkeit und die geistvollen Einfälle bewundern, die für die Lösung des Opernproblems aufgebracht wurden. *Ethel Smyth* hat in der kleinen Operette „The Boatswain's Mate" entschieden ihr bestes Werk gegeben. *Nicholas Gatty* hat im „Prinzen Ferelon" ein leichtes, gefälliges, höchst feines Werk geschaffen. *Rutland Boughton's* „The Immortal Hour" erinnert im zauberhaften Reiz der Musik an gälische Poesie. Noch ausgesprochenere Originalität und einen sichern Griff bekunden von *Gustav Holst* „The Perfect Fool" (Einakter) und *Vaughan Williams'* „Hugh the Drover", zwei Opern, die bei der Erstaufführung lebhaftes Interesse erregten, und hier kurz betrachtet werden sollen. — „The Perfect Fool" wurde eine Satire auf die Oper genannt, man hat darin aber auch eine auf das britische Publikum gesehen. Den Inhalt bildet die Liebe einer wunderschönen Prinzessin zu einem idiotischen Knaben, der den größten Teil der Handlung verschläft und nur ein Wort spricht: „no"! Wenn die Prinzessin frägt, ob er sie denn liebe, antwortet er: „no" — dennoch hat sie seinetwegen zwei Liebhaber abgewiesen, den „Troubadour" und den „Wanderer", die sie anbeteten. Der Troubadour singt im Stil des Grafen Luna und der Wanderer spricht zur Prinzessin als Wotan. Das hat ein bißchen die Kritik gegen den Musiker hochgebracht, der zugleich auch Verfasser des Textes ist. Zum Beispiel hieß es, es sei doch die reine Unverschämtheit, daß ein so junger Musikant mit seinem Witz an großen Männern wie Verdi und Wagner herumstochere. Wenn wir nicht die Tendenz

der „Jungen" in Betracht ziehen, die „Meister" zu diskreditieren, so scheint der Tadel nicht ganz unverdient. Wenn wir aber über den Symbolismus der Geschichte nachsinnen, wenn wir in der Prinzessin die Inkarnation der englischen Oper erblicken und im Narren das Publikum, dann allerdings müssen wir sogar bedeutsame Dinge aus dieser Komposition folgern. Niemals — und dies ist das Feine — hat es der Komponist der Mühe wert gefunden, uns aufzuklären; die Oper gibt nur eine ergötzliche Unterhaltung und verschafft Holst reichlichst Gelegenheiten, mit einer malerischen und phantastischen Musik sich hervorzutun.

Vaughan Williams' „Hugh the Drover" ist im ganzen genommen der entgegengesetzte Pol. Weit davon entfernt, daß ihm vergangene Musik Geringschätzung einflöße, findet der Komponist gerade in ihr die Hauptquelle für seine Inspirationen. Aber er sucht diese Quelle weniger in der Operngeschichte als in heimischer Kunst: im Volkslied! So sehr hat sich Vaughan Williams ins Studium des englischen Volkslieds vertieft, daß die Originalthemen im Werk kaum von den übernommenen abzugrenzen sind. Offensichtlich ist Vaughan Williams nicht der erste, der zu den Sagen greift; aber in der Art, wie er dies handhabt, da zeigt er ungewöhnliche Ursprünglichkeit. Er bemüht sich gar nicht, den Volksgesang auf die Linie opernhafter Gebärde hinaufzuschrauben; nein, sein einziges Ziel ist, ihn in seiner Frische und Einfachheit ungeschwächt zu erhalten. Uebrigens ist Vaughan Williams kein Reaktionär. Er liebt heiß die feinen Formen, und sein Handwerkszeug ist mehr geschliffen als schwer und machtvoll. Er erinnert an das Wort Verdis, der Fortschritt bestehe im Zurückgehen zum Alten.

Diese beiden Opern sind vom Publikum außerordentlich gut aufgenommen worden, doch konnten auch sie die Situation nicht beeinflussen — die Situation, daß in einem reichen Land die Theater auf eigene Faust um ihre Existenz kämpfen müssen. Gegenwärtig zieht sich das Opernproblem ausschließlich in der *Wirtschaftsfrage* zusammen. Man kann nicht sagen, daß die Oper in Gefahr ist, aber wir wissen noch nicht, welche Anziehungskraft sie auf das Publikum bei einem Eintrittspreis ausübt, der auch für jedermann erschwinglich ist. — Kürzlich wurde die Oeffentlichkeit stark erregt durch einen Plan *Sir Thomas Beecham's*, wonach nicht der Staat und nicht der Gemeinderat, sondern das Publikum die Oper fundieren soll. Sir Thomas verlangt 150 000 Köpfo in London wie in sechs Provinzzentren; die müssen sich für 10 Schilling im Jahr einschreiben, notabene sich dazu auf fünf Jahre festlegen. Damit macht sich Sir Thomas Beecham anheischig, eine Saison von 5—6 Monaten in der Hauptstadt und kürzere in der Provinz abzuhalten. Er ist der Meinung, bei einem solchen Kapital wäre höchstens ein Verlust von 50 000 Pfund zu erwarten, und die Opernfreunde sollten diese Last tragen. Im Februar wird das Ergebnis veröffentlicht werden; bis dahin werden wir die Antwort des Publikums nicht kennen. Mag der Plan Erfolg haben oder nicht, keinesfalls wird er der internationalen Saison Abbruch tun, höchstens insoweit, daß dadurch ein neues Publikum geschaffen wird. Keine künstlerische Manifestation, die das Privileg einiger weniger ist, kann heutzutage als gesund und wirkungsvoll gelten. Um Gesundheit zu versprechen, müssen die Wurzeln sich ins Herz des Volkes gesenkt haben, und auf diese Weise wird sich Beecham vielleicht die Schöpfung der *britischen Volksoper* sichern. Nur von einem Publikum, das z. B. seinen Wagner genau kennt, wird das feinere Verständnis für eine fremdsprachliche Aufführung zu erwarten sein; es wird dann erst recht Auge und Ohr für Darbietungen geschult haben, wie wir sie in den letzten zwei Jahren durch *Bruno Walter* vermittelt bekamen.

Einige Namen zur Operngeschichte der Tschechoslowakei

Von Dr. Erich Steinhard, Prag

Eine Fülle auf slawischer Seite: Die Köpfe des neunzehnten Jahrhunderts noch immer im Vordergrund. *Skroup*'s nunmehr hundertjähriger „Drahtenbinder" wurde heuer wiederholt gegeben. Von *Smetana* fast alle Opern im Spielplan, selbst die zu seinen Lebzeiten vernachlässigten. *Dvorak*, trotz des Gedenkjahres (1924) ein wenig im Schatten, da der Großteil der Jugend ihn irrtümlicherweise nicht voll nehmen will; einer Zeit, die Freude hat an Ausdruckskunst, am Uebersinnlichen und am konstruktiven Theater muß diese Kraftnatur, dieser Feuerkopf fremd erscheinen,

man staunt über die Fülle von Sarkasmus und Ironie, die die Gegenpartei ihm immer noch entgegenbringt, aber auch diese Geste zeigt, daß man nicht gleichgültig über ihn hinweggehen kann. Und nun kommt eine neue Seltsamkeit für den unvoreingenommenen Betrachter:

Der Smetanianer *Fibich*, dieser zarte weiche Ultra-Romantiker, wurde zyklisch neuinszeniert, neustudiert und wieder mit Ovationen empfangen, da muß man über die Vielseitigkeit des musikliebenden Publikums, das in seiner nationalen Eigenart doch ganz anders empfindet als der Deutsche, nachdenklich werden; dabei ist der pietätvolle Dirigent des Fibichzyklus niemand anderer als *Ot. Ostrcil*, der gleiche Musiker, dem für die geradezu geniale Wiedergabe der Bergschen „Wozzeck"-Partitur der Staatspreis verliehen wurde. Allerdings steht der Opernkomponist Ot. Ostrcil (wie auch Foerster) im Schülerverhältnis zu Fibich. *Josef B. Foerster* ist ein sanft-lyrisch fühlender fibichverwandter Künstler, dessen stark volkstümliche kultivierte Sprache der Widerklang eines gläubigen spirituell bewegten Gemütes ist, seine Libretti sind meist im Landleben verankert — während *Ot. Ostrcil* (neben *Kovarovic*), von der gleichen Quelle kommend, als Angehöriger der jüngeren Generation, mit größerem dramatischem Instinkt begabt, weit problemreicher in den letzten Werken sich darbietet („*Die Knospe*", „*Die Legende von Erin*"). Durch seine polyphone Schreibweise und den ausgesprochenen Intellektualismus ist er dem Opernkomponisten *Ottokar Zich* („*Die Schuld*", „*Die Preziösen*") eng benachbart. Mit diesem Tonsetzer schließt vorläufig die Reihe der begabten Smetana-Nachfolge. Als Glied der Dvorák-Schule ist *Vitezslav Novák* im Rahmen der Opernproduktion nicht so hervorstechend wie als Sinfoniker, Kammermusiker oder Kantatenkomponist. Eine verfeinerte Tonsprache und lyrische Melodiosität, bei stetem Hang zu liebenswürdigem Humor, bezeichnet die Hauptrichtung des Meisters („*Karlstein*", „*Burgkobold*", „*Die Laterne*" etc.). *Rudolf Karel* („Ilses Herz") und den früher in Deutschland lebenden *Franz Neumann* („*Liebelei*") kann man hier einfügen.

Abseits der allgemeinen Entwicklung steht der Mähre *L. Janácek*, dessen Weltruhm als Musikdramatiker begründet ist (u. a. „*Jenufa*", „*Das listige Füchslein*", „*Sache Makropulos*"). Merkwürdig wie die Primitivität der Sprache und die innere Erregung des musikalischen Ausdrucks trotz ihres Realismus dem gesamteuropäischen Musikgefühl entspricht. Eigentümlich, daß in Prag trotz der Geltung des Mannes eine Janácek-Pflege (wie in Brünn) keinen Boden finden kann. Die Kunstpflege Böhmens und Mährens scheint hier wie durch eine Mauer geschieden zu sein. Janácek bleibt trotzdem heute der kraftvollste Künstler unter den Musikern des Staates.

Von Jungen zitiere ich: *Jirák* („Apollonius"), *Ot. Jeremiás* („Die Brüder Karamasoff"), *Zitek* („Der Fall des Peter Kralenec"), *E. F. Burian* („Vor Sonnenaufgang"), *Weinberger* („Der Dudelsackpfeifer") und *Nemecek* („Irrtum der Königin") — er hat mit elf Jahren seine erste Oper („Die drei Küsse") geschrieben. — Die Deutschen aus der Tschechoslowakei haben mit geringen Ausnahmen die Oper gemieden. *Korngold* und *Mraczek* sind durch ihr heutiges Milieu landfremd geworden, *Veidl, Tomaschek* und *Wizina* haben sich noch nicht durchgesetzt. *Schulhoff* steht vor der Vollendung eines „Don Juan". *Finkes* „Versunkene Glocke" ist Fragment geblieben. *Oberleithner, Procházka, Rietsch* und *Rückauf* sind ältere Namen.

Zu unseren Bildern

Korngolds „*Wunder der Heliane*" ist in Hamburg, Wien und anderwärts prunkvoll aufgeführt worden; wir haben uns aber für ein Szenenbild der *Chemnitzer* Oper entschlossen und zwar für das des 1. Akts. — *Kurt Atterberg* pantomimisches Ballett „*Die törichten Jungfrauen*" ist in *Dessau* vom Intendanten *Georg Hartmann* betreut worden. Der gleiche Abend brachte Atterbergs erfolgreiches „*Wogenroß*" (im Bild: Akt 1). — Die Wiedergabe zweier antiken Szenen aus den *Festspielen im griechischen Theater zu Syrakus 1927* soll die Eingliederung des Chores in die räumliche Umwelt dartun. — Zu *Puccinis* „*Schwalbe*" in *Kiel* hat *F. X. Scherl* den dekorativen Rahmen entworfen. (Wiedergabe des III. Akts mit *Erika Darbo* als Madeleine und *Else Veith* als Lisette.) — Zum Schluß versagen wir es uns nicht, das 1. und 9. Bild aus *Kreneks* „*Jonny*" zu zeigen. Immer mehr greifen neuzeitliche Motive in der heutigen Oper Platz, und es steht außer Zweifel, daß solche Aufgaben den Bühnenbildner besonders reizen. *Felix Loch* von der *Chemnitzer* Oper und der Leiter der technischen Einrichtung, *Adalb. Freygang*, haben sich hier zusammengetan.

Ostpolitik und Musikleben

Der deutsche Osten ist Kampfzone. Die Kabinette geben sich nicht mehr die geringste Mühe, Spannungen zu leugnen, Tatsachen zu maskieren, Entscheidungsnotwendigkeiten in Abrede zu stellen. Die hohe Politik rüstet auf wirtschaftlicher Grundlage. Auch die Ziele der Selbsthilfe im Osten laufen auf Kräftigung wirtschaftlicher Leistungsfähigkeit und Vergrößerung des Innenabsatzes hinaus. Die Energien wenden sich dem Inneren zu, denn die Außenentwicklungen sind beschränkt. Dieses Anspannen der Kräfte in einem kleinen Gebiet muß Kulturelles berühren. Man braucht eine elastisch denkende und empfindende, stimmungsstarke, geistig lebendige, kulturell angeregte Bevölkerung. Dort wird der Erfolg sein, wo produzierende und konsumierende Menschen durch Kulturbewußtsein zu ideeller Auffassung ihres Lebens und Kämpfens gelangen. Die politisch Verantwortlichen rechnen mit diesen Faktoren. Sie sagen Stützung der kulturellen Innenströmungen zu. Die praktische Verwirklichung setzt Verhandlungen voraus. Leiter kulturtragender Gemeinschaften weisen ihre Besitztümer vor, geben Uebersichten über ihre Mittel und Kräfte, schildern Zustände und fordern großzügige Einstellung von Fürsorgemaßnahmen in die Planwirtschaft. Sie betonen, daß *Ostpolitik keine Spezialität*, keine Ressortangelegenheit, sondern gegenwärtig und auf lange Zeit hinaus der wesentlichste Faktor der Politik überhaupt sei. —

Es ist ein schwerer politischer Irrtum, wenn man glaubt, Notstände durch *halb und halb erzwungene* geldliche Unterstützungen, die Bestehendes gerade vor dem Verfall retten, zu beseitigen. Geld ist ein wichtiger Faktor. Aber nicht der einzige. Politik hat mit psychologischen Momenten zu rechnen. Eine Bevölkerung wird verärgert, wird beunruhigt und schließlich lahm in Entschluß und Arbeit, wenn sie bei den politischen Führern keine Initiative findet. Von der Bevölkerung wird Initiative verlangt. Sie entwickelt sich nicht, sie geht verloren, wenn sich der Staat die Rolle der abwartenden Hilfskraft zulegt, wenn er sich mit der Partie des Nothelfers begnügt. Politisch falsch ist es, wenn die Bevölkerung in die Stellung ewig unzufriedener Petenten oder gar in eine Kampfposition gegen die politische Führung abgedrängt wird. Man hat in Schlesien oft das Gefühl, es fehlt an der zu Initiative hinleitenden Fürsorge seitens des Staates, das Gefühl, daß andere Landesteile mit größerer Aufmerksamkeit behandelt werden. Initiative von seiten des Staates würde die Kräfte der Provinzialbehörden, der Kommunen, der musikalischen Verbände und Vereine anspannen. Den Leitern musikalischer Institute würde es leichter fallen, bei den heimatlichen Amtsstellen, Hilfe zu finden, wenn sie auf das Vorbild des Staates hinweisen könnten.

In Schlesien gilt es nicht nur, Bestehendes notdürftig zu erhalten, sondern wir brauchen Aufbau und Neubau. Dieser ist mit einer pädagogischen und gleichzeitig mit einer sozialen Frage eng verknüpft. Uns ist um den Nachwuchs an musikalischen Kräften, vor allem an musikalischen Praktikern, bange. Für die wenigen auskömmlich bezahlten Stellen in Breslau und in den Mittelstädten werden sich immer brauchbare Bewerber finden. Der Bedarf für die übrigen Bezirke ist aber stark und wird in Zukunft wachsen. Gerade in den Bezirken, die für die musikalische Kulturarbeit wichtig sind. *Wir besitzen in Schlesien kein staatliches Bildungsinstrument*, nur ein wissenschaftliches, mit der Universität verbundenes Institut. Die zum musikalisch-praktischen Beruf drängende Jugend ist gezwungen, nach Berlin oder nach dem Westen zu gehen. Das ist vielen aus sozialen Gründen unmöglich, ebenso wie das teure Privatstudium. Wertvolle Kräfte, hoffnungsvolle Talente gehen für Kulturarbeit verloren. Wiederholte Anstrengungen für die Errichtung einer staatlichen Akademie waren vergeblich. Das wirkt äußerst verstimmend.

Man möchte die Qualität der Orchester, des Opernchores heben. Die tüchtigsten Leute denken gar nicht daran, nach Schlesien zu kommen, weil die Altersversorgung, die sie in anderen Städten finden, in Schlesien fehlt. Die Stadtverwaltung kann von sich allein aus so weitgehende Verpflichtungen nicht übernehmen. Vielleicht würde sie aber doch etwas tun, wenn der Staat nach solchen Dingen fragen wollte, wenn die Staatsfürsorge zu spüren wäre.

Rudolf Bilke, Breslau.

Ein Dutzend Fragen ohne Antworten

Wer Talent hat, pflegt das zu wissen. Warum weiß fast nie jemand, daß er keines hat?

Warum genießt bloß der Stümper das unerhörte Glück, mit seinem Werk und seiner Leistung zufrieden zu sein?

Warum verträgt auch der Selbstkritischste so schlecht die Kritik eines andern?

Warum läßt sich auch der Selbstkritischste so gern das dickste, öligste Lob gefallen?

Warum merkt ein Sänger niemals einen Textdruckfehler und ein Kapellmeister selten?

Warum behauptet jeder Komponist, daß sein Verleger ihn ruiniere?

Warum behauptet jeder Verleger, daß seine Komponisten ihn ruinieren?

Warum legen die Künstler der Kritik um so viel mehr Bedeutung bei, als es das Publikum zu tun pflegt?

Warum behauptet jeder Künstler das Gegenteil?

Warum drückt man nach einer miserablen Aufführung seinem Interpreten gerührt die Hand und versichert, das Werk noch nie so schön gehört zu haben?

Warum glaubt das der Interpret aufs Wort?

Warum ist ein Künstler so unbändig stolz darauf, wenn er einmal ausnahmsweise die Wahrheit gesagt hat, und warum leistet er sich dieses Vergnügen nicht öfter? *Hans Gál, Wien.*

Gesangsstudium und Opernverhältnisse in Amerika

Anläßlich der 48. Versammlung der *Music Teachers' National Association in Rochester* sprachen eine Reihe von Gesangsautoritäten über Gesangsstudium und Opernverhältnisse in Amerika. Der Wortlaut der Referate und Diskussionen liegt jetzt in einem Bericht vor, dem folgendes entnommen sei: Wie Prof. *Harold L. Butler* ausführte, sind *die Ansprüche an den Sänger in Bezug auf Farbe, Auslegung, Charakteristik und Deklamation während der letzten 50 Jahre ständig gewachsen.* Man braucht nur die Programme vor wenigen Jahrzehnten mit den heutigen zu vergleichen, um sich von dieser Tatsache zu überzeugen. Dies gilt nicht nur vom Liedersänger, sondern ebenso sehr vom Opernsänger. Es ist selbstverständlich, daß die gesteigerten Ansprüche Neuerungen in der Lehrweise gebracht haben. Die drei auffallendsten Wechsel in der Gesangsmethodik sind vielleicht in der Behandlung von Atem, Register und Tonfärbung eingetreten. Vor nicht allzu langer Zeit lehrten viele Gesanglehrer die Abdominal-Atmung. Heutzutage lehren alle eine Kombination von Zwerchfell- und Rippenatmung. Der Erfolg ist ein festerer Ton, eine bessere Kontrolle der Dynamik und weniger physische Ermüdung. In der Gesangsliteratur werden drei Register, Brust-, Mittel- und Kopf-Register verteidigt. Heute lehrt jeder die Theorie *eines* Registers. Der Erfolg ist eine gleichmäßigere Skala und eine geringere Anzahl von „Brüchen" bei den Stimmen. Ein Fehler in der früheren Stimmbildung war der übermäßige Gebrauch der Vokale *ooh* und *oh.* Das Resultat waren dunkle, gedeckte Stimmen mit Neigung zum Schreien. Heute irren wir wahrscheinlich in der entgegengesetzten Richtung. Glanz des Tones wird so bewundert, daß wir zuweilen übermäßig *eeh* und *aye* gebrauchen und dadurch einen metallischen Ton erzeugen, der für ausdrucksvolles Singen ungeeignet ist. Das Schreien ist dem Lispeln gewichen.

Im Gegensatz zu Deutschland, Frankreich und Italien hat Amerika kein Opernsystem, das den jungen Sängern Möglichkeit der Beschäftigung gibt. Die Ungewißheit, ein Operndebut zu erhalten, bildet eine große Gefahr für Lehrer und Schüler. Kein Sänger wird in der Studierstube seines Lehrers ein Künstler, sondern erst, wenn im Schmelzofen des öffentlichen Auftretens seine Fähigkeiten geläutert und gerichtet sind. Die *Metropolitan in New York* und die *Civic Opera in Chikago* haben offiziell bekannt gegeben, daß sie keine Erziehungs-Anstalten für junge Sänger sind. Trotzdem haben beide Gesellschaften amerikanischen Anfängern Gelegenheit gegeben, gehört zu werden und Carriere zu machen. Aber Lehrer und Schüler müssen sich darüber klar sein, daß ein Auftreten in diesen Instituten den Anfänger vor das Problem stellt, mit den größten Künstlern verglichen zu werden. Und hier erhebt sich die absolute Notwendigkeit der Forderung für mehr Opernhäuser, die die Erziehung der jungen

Sänger fortführen sollen. In den kleineren europäischen Häusern sind auf diese Art große Künstler herangebildet worden, welche hervorragende Sterne geworden sind; in Amerika folgt in den seltensten Fällen dem Debut eine Laufbahn. Es ist noch ein langer Weg zu einem System, welches den Opern-Studenten regelmäßige und bezahlte Beschäftigung bietet. Das Angebot übersteigt die Nachfrage weit. Die Anfänger müssen vom ersten Augenblick an hervorragend begabt sein. Es ist weder Zeit noch Chance zur Entwicklung vorhanden, nur Platz für große Talente, wenn der Anfänger nicht zufrieden ist, kleine Rollen zu singen. Ein Studium in Europa ist kostspielig und fordert Beherrschung einer fremden Sprache. Für eine Auslandscarriere ist vor allem Deutschland zu empfehlen, dessen Opernsystem weniger Nachteile bietet als das in Frankreich und Italien. Ehe eine große Opernentwicklung in Amerika erfolgen kann, müßte auch die Erziehung des Publikums vervollkommnet werden.

Gegenüber diesen Ausführungen von *William S. Brady* vertrat *Oscar Saenger* eine optimistischere Auffassung über die Aussichten der amerikanischen Opern-Schüler. Niemals ist für die Oper mehr Interesse vorhanden gewesen wie jetzt. Komische Opern von großem Opernformat sind auf die Bühne gekommen und müssen in gutem Englisch gesungen werden. Die Sänger-Gagen sind gut, und der Chor wird heute besser bezahlt als Sänger, die vor 10 Jahren Hauptrollen sangen. *Seit 1919 sind 12 von Amerikanern komponierte Opern allein vom Metropolitan Opera House aufgeführt worden.* Von den 90 Sängern, die diesem Theater in der letzten Saison angehörten, sind 32 Amerikaner, von 12 neuengagierten 5 Amerikaner. *Die Entwicklung großer Opern-Gesellschaften in den Ver. Staaten wird ebenso einsetzen wie mit den Sinfonie-Orchestern. Die American Grand Opera Company von Portland, Oregon,* hat einen Cyclus von heimischen Opern gegeben, die den amerikanischen Komponisten und Sängern glänzenden Erfolg brachten. *Philadelphia* rühmt sich zweier Lokal-Unternehmen, die häufig Opernvorstellungen geben. *Cincinnati, Cleveland, San Francisco, Los Angeles* sind auf dem Plan. Amerika hat durch die Verschmelzung vieler Rassen das beste Material, Sänger hervorzubringen, aber infolge der nachlässigen Gewohnheiten der Stimme beim Sprechen, die in diesem Lande so vorherrschend sind, werden schon bei den Kindern Fehler hervorgerufen, die meist nicht wieder gut zu machen sind, wenn man später die Singstimme entwickeln will. Das Publikum ist lange dazu erzogen worden, zu glauben, daß alles Künstlerische aus Europa kommen muß, aber wenn die amerikanischen Sänger dem Publikum beweisen, daß Singen in englischer Sprache ebenso ausdrucksvoll und schön möglich ist wie auf italienisch oder in einer anderen fremden Sprache, so wird das Anlaß zu der Forderung des Publikums nach einer vaterländischen Oper sein und den amerikanischen Sängern neue Entwicklungsmöglichkeiten geben.

Vladimir Rosing, Leiter der Opernabteilung an der *Eastman Musikschule in Rochester,* wies nach, daß *die Ver. Staaten alle nötigen Kräfte, Elemente und Material haben, um eine große nationale Oper zu entwickeln.* Es würde die Oper den Massen populär machen anstatt nur Luxus und Privilegium weniger zu sein, es würde die Fortschritte der künstlerischen Kultur und den Geschmack erhöhen, den amerikanischen Komponisten einen schöpferischen Impuls geben, die Sänger, die jetzt in Vaudevilles und musikalischen Komödien versumpfen, entwickeln, den Ver. Staaten die Stellung einer schöpferischen Nation geben und den Lehrern durch ihre erfolgreichen Schüler Ansporn und Anerkennung für ihre Arbeit sein. Es bedarf nur der Führerschaft, um die Organisation durchzuführen. *Herbert Biehle, Berlin.*

Neuzeitliche „Fidelio“-Inszenierung

Die Inszenierung klassischer Opernwerke ist heute den verschiedensten Stilwandlungen und Geschmacksrichtungen unterworfen. Neuzeitlich orientierte Regisseure suchen neuzeitliche Ideen, die vielleicht für das moderne Drama oder das neuzeitliche Tondrama die rechte Folie abgeben, mit den szenischen Forderungen, wie sie durch das antike oder klassische Drama gegeben sind, zu verbinden oder ihnen mehr oder weniger gewaltsam aufzuzwängen. Andere versuchen es mit übertriebener Primitivität. Was bei solchen Versuchen herauskommt, ist meist problematisch und nicht viel mehr als halbe Kompromißkunst. Einer der kritischsten Fälle ist die Frage der Inszenierung von *Beethovens „Fidelio“*. Ein Tondrama wie dieses muß ein-

mal ganz aus dem Geiste der Musik heraus inszeniert werden; das heißt, die Gebärdensprache muß in genauem Einklang mit der musikalischen Dynamik der Partitur stehen, und zum anderen darf nicht mit modernen Regiekünsteleien gearbeitet, sondern alles auf monumentale Einfachheit oder leicht angedeutete Stilisierung gestellt werden. — Einer der feinsinnigsten Regiefachleute der Jetztzeit, der Breslauer Intendant *Josef Turnau*, hat kürzlich (im schönen Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927, G. Bosse, Regensburg) bemerkenswerte Anregungen zur Frage der neuzeitlichen Beethoven-Inszenierung gegeben. Er weist unter Berücksichtigung der historischen Grundlagen, die bei dieser typischen „Rettungsoper" des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen, zunächst auf die Tatsache, daß der dem Werk mit seiner hohen ethischen Tendenz innewohnende Inszenierungsstil bestimmten künstlerischen Anschauungen von heute auffällig wahlverwandt erscheint, vorausgesetzt, daß die Gestaltung der primitiven, geradlinigen Gefühlskomplexe, wie sie aus dem Werk sprechen, eine einfach-monumentale, ungekünstelte und in ihren Grundzügen erfaßte szenische Gestaltung erfahren. Bezüglich der verschiedenen Fassungen spricht sich Josef Turnau für die *dritte* aus, die eine bedeutende Verbesserung der ersten beiden „Leonoren" darstellt. Beethovens „Fidelio" muß in den Rahmen der modernen Raumbühne gestellt werden, die es ermöglicht, das Spiel Roccos, Marcellines und Jacquinos in den Bereich bürgerlich simpler Realistik, Leonore und Florestan in den Bereich hohen, idealistischen Strebens, Pizarro aber, dessen Spiel durch mannigfache Abstufungen aus den Bezirken des landläufigen „Theaterbösewichts" herausgehoben werden muß, in den Bereich der Riesenhaftigkeit des Schlechten zu rücken, und den Chor zum Träger der sittlichen Idee im Sinne des antiken griechischen Dramas zu machen. Realistische Individualisierung im Sinne der Meininger muß zugunsten verallgemeinernder Symbolisierung der ewigen Ideen, um die es sich hier handelt, zurücktreten, Kostüm und Maske in poetisierender, wirksamer Vereinfachung gehalten, die Beleuchtungsfrage (unheimlich drückende Stimmung der Kerkerszene und helles, jubelndes Sonnenlicht des Schlußbildes) auf betonte Kontraste gestellt sein. *Felix v. Lepel*, Dresden.

Deutsche, nationale Oper?

Dr. *Hermann Unger*, der Kölner Kritiker, Komponist und Lehrer (Rheinische Hochschule für Musik), hat eine Reihe von Bühnenmusiken geschrieben, neuestens ein altkölnisches Legendenspiel „*Richmodis von Aducht*" vertont, das in Koblenz zur Uraufführung kommt. Unger hat damit die Schöpfung einer Volksoper vor Augen; schärfer präzisiert: er strebt nach einer Verbindung von „Bekenntnisoper" und „Nummernoper". Musikalisch wird die Einhaltung breiter, faßbarer Abschnitte versucht, die sich zur Gewinnung einer das Ganze klar umreißenden Gesamtform, gelegentlich wiederholen. Ballett, Pantomime, rein musikalische Teile (Arien, Duette, Chorgesänge) sind deutlich voneinander abgesetzt, und anstelle motivischer Arbeit werden melodische Bögen angegangen. Das Orchester hat nur in gewissen Fällen eine Hauptrolle, sonst beschränkt es sich auf einfachste Begleitung. „Ich will mich nicht schämen, wenn mir schon mal ein reiner Dreiklang einfallen sollte," sagt H. Unger in Gemeinschaft mit M. Reger. Die nachstehenden Bemerkungen H. Ungers zum Kapitel „Deutsche Oper" sind das Ergebnis einer Anfrage der Schriftleitung:

Wir Deutschen, die wir seit den Zeiten unserer Christianisierung mit fremdem Kulturgeiste durchtränkt wurden, haben es auf dem Gebiete des Liedes, der Kammermusik, der Sinfonie, also aller stofflosen Musikäußerung zu zeit- und weltbeherrschenden Höchstleistungen gebracht. Aber unsere Großmeister der Oper, ein Gluck, Mozart, Weber, Wagner, Pfitzner: sie alle litten unter der ungestillten Sehnsucht nach einem „deutschen Theater", das ihnen hier und dort von wagemutigen Fürsten in Aussicht gestellt wurde (so Mozart von Franz Joseph), das jedoch noch immer der teilnehmenden Volkseinheit entbehrte. Wagner bereute es, seinen „Ring" dem deutschen Volke gewidmet zu haben, Mozart und Weber erklärten enttäuscht, man dürfe in Deutschland alles, nur kein deutscher Komponist sein, und Hans Pfitzner hat sich der Europadämmerungs-Philosophie Spenglers in die Arme geworfen, nachdem er seinem Volke einen „Armen Heinrich", eine „Rose vom Liebesgarten" und einen „Palestrina" geschenkt und dafür den Dank geerntet hat, als unzeitgemäßer „Nationalist" verfemt zu werden. — Es ist also dieselbe Antwort, die man allen denen geben muß, welche nach den Vorbedingungen eines



Phot. Freya Krah, Kiel

Puccini: „Schwalbe"
(Stadttheater Kiel)



Phot. E. Metzke, Dessau

Atterberg: „Wogenroß"
(Friedrich-Theater, Dessau)



Phot. Maurus Selmann, Chemnitz

Krenek: „Jonny": Gletscher-Szene



Phot. Maurus Selmann, Chemnitz

Krenek: „Jonny": Bahnhof
(Städt. Opernhaus, Chemnitz)

neuen deutschen Volksliedes fragen: „Schafft erst ein deutsches Volk, dann habt ihr sein Lied und auch seine Bühne." *Hermann Unger.*

Aus den Städten

Aus **Aachen** wird gemeldet: Auf Anregung von Generalmusikdirektor Dr. *Raabe* wurde hier eine *Gesellschaft zur Pflege neuer Musik* gegründet, die in geschlossenen Veranstaltungen von ähnlicher Art, wie sie vor Jahren Schönberg in Wien eingeführt hat, seine Mitglieder mit den neuesten Strömungen in der Musik bekannt machen will. Die erste Veranstaltung im Januar wird dem Schaffen von Arnold Schönberg gewidmet sein, ein weiterer Abend wird sich mit Busonis Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst und mit der Pfitznerschen Gegenschrift „Futuristengefahr" befassen.

*

Berlin. Das Ereignis dieses Winters war die Eröffnung der *Kroll*-Oper unter *Otto Klemperers* Leitung. Sein wunderbar strenger „Fidelio" wirkte reinigend. Theatralisches Pathos, komische Mätzchen, biedermännische Naturalismen, alles, womit bequeme Tradition und Mimenroutine das Kunstwerk verdeckt hatten: das wurde mit einem Schlag erstickt. Klemperer ordnet Bühne und Orchester seinem Gestaltungswillen unter. Er gibt alles in einfachsten, klarsten Linien. Die stilisierte Geste der Darsteller, das völlig unreale Bühnenbild, die prachtvolle Gruppierung der Chöre wächst mit überzeugender Selbstverständlichkeit aus der Musik heraus, die Klemperer mit einer Straffheit und inneren Spannung ohnegleichen interpretiert. Man glaubte ein neues Werk zu hören. Es war, endlich einmal, eine Aufführung von letzter Geschlossenheit. Ihre Bedeutung kann man erst würdigen, wenn man sie an durchschnittlichen Berliner Repertoirevorstellungen mißt. Aus dem dauernden Wechsel der Sänger und Dirigenten ein- und derselben Aufführung resultieren Auffassungsverschiedenheiten, die jede Einheitlichkeit illusorisch machen. Die beinahe täglichen Gastspiele in der *Städtischen Oper* beweisen das. Es gibt hier Aufführungen grundlegender Repertoirewerke — Wagner —, die in Dekoration und Darstellung auf der Anschauung etwa von 1910 basieren. Der Willkür des Stars sind keine Grenzen gesetzt, einer Regieidee ordnet er sich überhaupt nicht unter. Man sieht eine großartige Einzelleistung in den meisten Fällen in einem stilistisch nicht gebundenen Gesamtrahmen. Klemperer kennt die Grundschwäche dieses großstädtischen Opernbetriebs ganz genau. Er geht auch hier, wie immer, mit absoluter Konsequenz vor: er schaltet den Star aus. Das muß natürlich in einer Stadt, deren gesamtes Theater sich auf die überragende Leistung der „Prominenten" aufbaut, überraschend wirken. Man ist gewohnt, in jeder Vorstellung mindestens einer Starleistung sicher zu sein, ja man abonniert auf Grund dieser Gewißheit — und man trifft nun in Klemperers Ensemble höchstens gute Durchschnittsbegabungen. Klemperers suggestiver Wille zwingt sie zu äußerster Hingabe. Er selber ist an seiner Bühne der Star. Er herrscht mit diktatorischer Gewalt. Aber er engt nicht durch irgendeine neue Auffassung das Kunstwerk wieder ein: er ordnet sich ihm unter, gibt ihm, aus lebendiger Anschauung heraus, gültigste Gestalt. Wenn Klemperer nicht am Pult ist, treten die Schwächen der Einzelleistung viel stärker hervor. Das war der Fall in der Neueinstudierung von Smetanas *„Kuß"*, der, nicht nur infolge des albernen Librettos, der „Verkauften Braut" erheblich nachsteht. Das fiel noch mehr auf in einem so auf Schönheit und Virtuosität des Gesanglichen gestellten Werk wie Verdis *„Luisa Miller"*. Es war unbedingt ein Verdienst, diesen bisher in Deutschland nicht bekannten Verdi der Vergessenheit zu entreißen. Der Librettist *Cammarano* holt mit außerordentlichem Geschick aus Schillers Kabale und Liebe die wirksamen Situationen heraus und verarbeitet sie zu einem spannenden Opernbuch. Es steht vieles Flache und Konventionelle in der Partitur. Aber an den dramatischen Stellen inspiriert sich das Genie des jungen Verdi. Das Finale des ersten Aktes, vor allem fast der ganze Schlußakt, ist den gleich auf die Luisa folgenden Meisterwerken durchaus ebenbürtig. Symptomatisch für die augenblickliche Situation der Oper, daß man allmählich auch die schwächeren Arbeiten Verdis, der hoch im Kurs steht, wieder hervorholt. Man braucht neue Repertoirestücke. Für das Wenige, was die Gegenwart an entscheidenden Werten geschaffen hat, ist das Theaterpublikum in seiner heutigen Zusammensetzung noch nicht reif. Es scheut in den meisten Fällen die Auseinandersetzung mit dem Neuen. Es will den ihm vertrauten Typus der Oper. Man sollte sich darüber klar sein:

die Verdi-Renaissance, die wir zurzeit erleben, bezeichnet nicht nur ein allmählich heraufdämmerndes neues Verhältnis zur Oper, sie entspringt auch der Bequemlichkeit. Es erscheinen alte Werke als neue Sensationen. Wie dem auch sei: immer müssen wir die Bekanntschaft mit einem neuen Verdi als Gewinn ansehen. Es ist im übrigen zu hoffen, daß gerade das Institut Klemperers zur Pflegestätte moderner Kunst wird. Es rechnet von vornherein nicht mit dem schwerfälligen Abonnementspublikum, das sich auf Hoftheatertraditionen beruft und im Bannkreis des 19. Jahrhunderts stecken blieb. Es ist als *Volksoper* mit starker Stützung durch die freie Volksbühne gedacht, deren Hörer in weit geringerem Maße konventionelle Vorurteile mitbringen. Klemperers Bühne könnte allmählich alle Kreise sammeln, welche die Gegenwart bejahen. Das wäre eine Aufgabe. — Die letzte Tat der alten Staatsoper, die Klemperers Repertoire zurzeit erheblich stützt, war die Erstaufführung des *Doktor Faust* von *Busoni*. Eine glänzende Leistung, die alle geistigen Inhalte dieses eigenen und abseitigen Werkes bühnenmäßig realisierte. *Blech* hatte mit äußerster Genauigkeit einstudiert und brachte die Partitur in feinster Abtönung zum Erklingen. *Hörth* und *Aravantinos* gestalteten die Szene. Die Berliner Staatsoper konnte einen genialen Sänger wie *Friedrich Schorr* für die Titelrolle und einen Mephistopheles von der Beweglichkeit und Intelligenz *Fritz Soots* herausstellen. Der Faust war eine Ehrung für den großen Anreger moderner Musik, Ferruccio Busoni. Seine Untheatralik wurde soweit überwunden, als es überhaupt nur möglich ist. Als einzigartige Kundgebung eines schöpferischen Willens werden wir ihn trotz seiner inneren Zwiespältigkeit immer lieben. Es wird sich zeigen, ob ihn die Staatsoper auf dem Spielplan halten kann, wenn sie im Frühjahr — so sagt man — in das umgebaute Haus unter den Linden einzieht.

Die *Städtische Oper* spielt das übliche Opernrepertoire ohne Anstrengung und Freudigkeit Tag für Tag herunter. Die starke Ausabonnierung und der immer starke Besuch gibt ihren künstlerischen Methoden einen Schein von Richtigkeit. Es muß auch gesagt werden: wir brauchen dieses Institut für einen bestimmten Kreis von Hörern. Wenn *Bruno Walter* selber bei einer Neueinstudierung am Pult erscheint, dann erlebt man Eindrücke, die es im Alltag seiner Oper nicht gibt. Das war so in Glucks *Orpheus*, den er aus seiner ganz im Romantischen ruhenden Persönlichkeit heraus interpretiert, das war so in *Pelléas und Melisande*, das er mit einer überraschenden dramatischen Spannung erfüllte. Beide Male blieb die Regie und Bühnengestaltung hinter Walters Intensionen zurück. Orpheus wurde durch die Bilder *Cäsar Kleins* in einigen Szenen bis ins Kitschige herabgezogen – trotz der prachtvollen Leistungen der *Onegin* und der *Maria Müller*. In dem von *Martin* weit intensiver inszenierten Pelléas erdrückten die teils naturalistischen, teils hyperphantastischen Dekorationen *Ludwig Kainers* die kaum greifbare Musik *Debussys*. — Zuletzt gab man in Charlottenburg einen *Strawinsky*-Abend — man will sich nicht sagen lassen, daß man die Gegenwart vernachlässige. Aber *Nachtigall* und *Feuervogel* sind gewiß keine besonders lebendigen Angelegenheiten. Die drei Szenen der Nachtigall, kaum durch eine Handlung miteinander verknüpft, sind Strawinskys entscheidende Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus. Schimmernd-zarter Klang von jenem Raffinement und jener Kühnheit der Farbenmischung, die man aus dem Sacre kennt, zusammengehalten durch ein noch an ältere russische Tradition gebundenes Lied des Fischers. Die teils beschreibende, teils vom Klang zum Expressiven vorstoßende Musik verrät nur in einigen zackig aufspringenden Bläserfiguren die rhythmische Vitalität Strawinskys. Sie hat trotz des stilistischen Bruches, der durch die verschiedene Entstehungszeit der drei „tableaux" bedingt ist, höchsten artistischen Reiz. Aber sie ist im Schaffen des großen Russen ein Uebergangswert. Das Ballett *„Feuervogel"*: ein stark von Rimsky-Korsakoff und Tschaikowsky abhängiges Jugendwerk. Es setzt mit billiger Sentimentalität ein und steigt zu bewegteren Nummern an, die immerhin den echten Strawinsky schon ahnen lassen. Es wurde in einem dekorativen Rahmen von *Benois* süßlich und dilettantisch getanzt. Für Nachtigall bot der Gastregisseur *Dobrowen* eine prächtige Szene. *Lotte Schöne*, die auch Melisande war, sang die schwierigen Koloraturen sehr deutlich.

Vom Konzertleben, in dem nach wie vor Riesenangebot und geringe Nachfrage in komischem Widerspruch stehen, wird ein andermal zu sprechen sein. Das einzige bedeutende Ereignis war die Uraufführung des wundervoll strengen und spielfrohen Bratschenkonzerts von

Hindemith in den Klemperer-Konzerten der Staatsoper. Es hatte außerordentlich starken Erfolg. *Heinrich Strobel.*

*

Leipzig. *E. N. v. Rezniceks* neue Indianer-Oper *„Satuala“* wurde unter *Gustav Brechers* vitaler Musikleitung zu einem starken Publikumserfolg geführt. Jenseits der prachtvollen Schau-Nummern, die uns *Walther Brügmanns* Regie brachte, wurden die Musikfreunde dennoch nachdenklich — sie wurden noch nachdenklicher, als man am nächsten Tage die vielfach Modell bedeutende Butterfly unvorsichtigerweise auf den Spielplan setzte. Was Reznicek heute vorschweben mag — problemlose, populäre veristische Oper — wurde vor zwanzig Jahren von Puccini persönlicher und dezenter gegeben. Puccini löste die Schwierigkeit einer musikalischen Behandlung von Alltags-Dialogen durch sein angeborenes „melodisches Rezitativ“ — Reznicek verfällt unbeholfen in altklassischen Oratorienstil, als es eine Art Kriegsgerichtsverhandlung im dritten — schwächsten — Akt zu vertonen gilt. — Dieser Akt versuchte die Ehrenrettung des amerikanischen Offiziers, der sich seinerzeit an der Butterfly versündigte. Aber er reicht mit seinem Sühnetod und in seiner ganzen Mentalität weit hinter Hartlebens „Rosenmontag“ zurück. Mit magischer Gewalt zieht es Reznicek wieder zu seinem Judith-Stoff zurück, den er sich von dem nicht ungeschickten Librettisten *Rolf Lauckner* allgemein-menschlich verkleinern ließ: bei der Satuala langt es nicht zur Heldin, sondern sie verrät ihre Volksgenossen von Hawai aus Liebe zu dem modernen Holofernes, den sie mit ihrem Leibe zwecks Ermordung betören sollte. Als es nun nach dem bewährten Rezept der Indianerbücher zur Vorführung von Kriegstänzen mit anschließendem Ueberfall der weißen Zuschauer kommt, begreift man die neuen Möglichkeiten dieses Textbuches und den starken Publikumserfolg. Hier wird auch musikalisch das Beste gegeben: exotische Musik als ein opernmäßig einwandfreier Beitrag zur Naturgeschichte des Jazz; mit europäischen Instrumenten wirksam und überlegen dargestellt. Auch eine freie Entfaltung eines eingänglichen melodischen Elementes bis zur Schlagerwirkung („Gib mir drei Tage Schönheit“) ist zu rühmen. In der Hauptsache aber dürfte der nicht zu bezweifelnde Erfolg der Neuheit durch außermusikalische Momente, durch eben diese exotische Völkerschau auf der Opernbühne, gegeben sein. Und darüber wäre mit einem hellhörigen Komponisten in einer Zeit allgemeiner Theaternot gewiß nicht zu rechten. *A. Baresel.*

*

Mannheim. Zu der Aufführung von Shakespeares *„Liebes Leid und Lust“* am Mannheimer Nationaltheater (Regie: Heinz Dietrich Kenter) hat Kapellmeister *Werner Gößling* eine Musik geschrieben, die die zarte Ironie und die spielerische Romantik dieses frühen Shakespeare in diskreten Farben nachtuscht. Diese Musik ist spitz und komisch, sie ist verhalten und lyrisch, ganz wie und wann es der Dichter braucht. Und weil es der Dichter braucht, darf diese Musik nicht mit einer einmaligen Inszenierung untergehen. Sie hat überdies vornehme Haltung und den Geist unserer Zeit, der sich leicht und sehr bestimmt dem Geist Shakespeares anpaßt. *Karl Laux.*

*

Stockholm. Aus einem Brief *Kurt Atterbergs:* Gestern (29. XII.) war hier die schwedische Urpremiere von *„Turandot“* — eine glänzende Vorstellung, großartig inszeniert von *Gustav Bergmann* und in künstlerischer Ausstattung von einem berühmten Maler, *Jon-And.* Für die musikalische Leitung stand Kapellmeister *Nils Grevillius.*

*

Wien. *E. W. Korngold: Das Wunder der Heliane.* Oper in 3 Akten (frei nach einem Mysterium *H. Katneckers*) von *Hans Müller.* Zur Erstaufführung an der Wiener Staatsoper: 29. Oktober 1927. — Das Buch schöpft aus dreifacher Quelle: Hebbel, Uhland und Schreker. Motive aus „Gyges und sein Ring“ und „Des Sängers Fluch“ mit Schrekerscher Märchenerotik kräftig überzuckert, haben ein etwas seltsames Gemenge ergeben. Der Herrscher schrickt vor der strahlenden Reinheit seiner Gattin zurück. In seinem Herzen verkehrt sich die ungestillte Sehnsucht nach der einen in Haß gegen alle anderen. Aus dem Lande dieses Königs wird Frohsinn und Lachen verbannt. Ein mystischer Freudenspender, der „Fremde“, der sich hierher verirrt hat, wird eingekerkert und soll dem Tode anheimfallen. Heliane, die Königin, sucht den Verurteilten, von dessen Wundertaten sie gehört hat, im Kerker auf. Nach kurzer, verblüffend kurzer Zeit erklärt

sich, die Herrscherin, der „Eis der Unschuld aus den Augen bricht, wie Schwert", bereit, dem Fremden völlig zu eigen zu werden. „Das strenge Gewand fällt von ihr ab, ein hauchdünnes Hemde (!) umhüllt ihren Körper, dessen Glieder wundervoll durchstrahlen." (Zum Schauplatz dieser Salome-Szene wurde eine Kapelle und deren Vorraum gewählt!) Nur das Dazwischentreten des Gatten verhindert eine Schäferstunde auf offener Szene. Den Zweck des Besuches dieses Herrschers wiederzugeben sträubt sich die Feder. Man lese diese Stelle, in der sich der König als Kandaules übelriechender Art entpuppt, am besten selbst nach (Klavierauszug S. 70 ff.). — Der zweite Akt wird vor allem dazu benützt, den lästigen Fremden in ein besseres Jenseits abzuschieben, wo er nun für das Auferstehungswunder des Opernfinales zur Verfügung steht. Heliane erklärt sich vor König und Richtern, denen es in der Hauptsache darauf ankommt, festzustellen, ob der Ehebruch auch wirklich bis in seine letzten Einzelheiten vollzogen wurde, — als unschuldig. Ein Gottesurteil, die Wiederbelebung des Fremden, soll die Wahrheit ihrer Behauptung erhärten. Dieses frevelhafte Spiel nimmt erst im dritten Akt, an der Bahre des Getöteten, sein Ende. Hier erleidet die seelische Robustheit der Herrscherin (man vergleiche die Schuld der Rhodope mit der der Heliane) einen Zusammenbruch. Sie vermag die verhängnisvollen Worte: „Im Namen Gottes sag' ich dir: steh auf!" nicht auszusprechen. Der befreiende Aufschrei ringt sich aus ihrer Brust: „Ich kann nicht; ich hab' ihn geliebt!" Nun großes Opernfinale: „Ein Donnerschlag ganz jäh und übergewaltig zerreißt die Lüfte. Der Boden scheint zu wanken." Als himmlischer Bote kehrt der Fremde wieder, um Heliane vor der Wut, der um ihr Schauspiel betrogenen Menge zu bewahren. Ein hilfreicher Schwertstreich, den der König gegen Heliane führt, ermöglicht die Vereinigung des seligen Paares.

Wie immer man über die literarischen und ästhetischen Qualitäten dieses Buches urteilen mag, so läßt sich doch nicht leugnen, daß das Stück für die Vertonung *vorzügliche* Eignung besitzt. Das Drama ist auf seine musikalisch einfachste Form gebracht. Träger der Handlung sind typische Operngestalten: Die lichte Märchenkönigin (Sopran), der edle Liebhaber (Tenor) und der schwarze Bösewicht (Bariton). Doch auch an dramatisch bewegten Situationen herrscht kein Mangel. Im ersten Akt bietet der Augenblick, da der Herrscher Heliane im Kerker des Fremden überrascht (von Korngold allerdings nicht recht ausgenützt), im dritten Akt die Bahrprobe und das eigentliche Wunder, für die Komposition reiche Möglichkeiten. — Ueber dieses Buch hat Korngold *Musik von verschwenderischer Fülle* ausgegossen. Alle klanglichen, rhythmischen, melodischen und harmonischen Möglichkeiten, die einem an R. Strauß gebildeten Musiker zur Verfügung stehen, sind in der Partitur der Heliane ausgeschöpft. Das sinfonisch behandelte Orchester führt ein reich pulsierendes Eigenleben und ist doch stets untergeordnet den arios, ja bisweilen völlig arienmäßig behandelten Singstimmen. Weit gespannte Melodiebögen, ein mächtiger Schwung zeichnen diese, im besten Sinne musikantische Oper aus. Doch die Wirkung leidet unter einer gewissen Einförmigkeit und dem Allzuviel des Gebotenen. Das glühende Gold und Purpurrot, in das diese Oper getaucht ist, wirkt nivellierend und letzten Endes ermüdend. Wohllaut, Klangsinnlichkeit und Ueppigkeit schädigen schließlich das dramatische Leben des Textes. Es wäre unbillig, an dieses Werk den Maßstab moderner Klangaskese anlegen zu wollen; allzusehr ist der Künstler im Empfinden der jüngsten Vergangenheit verwurzelt. Andererseits aber muß angesichts dieser Partitur nachdrücklichst darauf hingewiesen werden, daß eine Vervielfältigung der Mittel keineswegs immer die Verstärkung der Wirkung zur Folge hat. Im Falle der Heliane ließe sich fast das Gegenteil behaupten. Höhepunkte, wie die Duette zwischen der Herrscherin und dem Fremden in allen drei Akten und die groß angelegten Chorszenen des dritten Aktes werden durch die beständig hochgehenden Wogen der Ekstase fast zugedeckt. — Ein ungeheurer Aufwand an Symbolik, Mystik, Erotik, an Leidenschaft, Schwung und verblüffender Technik, an Ausstattung und Regieleistung ist in dieser Oper getrieben. Doch von der berühmten Katharsis, der reinigenden Wirkung, die Aristoteles vom Drama fordert, ist nur wenig zu verspüren. Dazu geht dieses Werk zu sehr in die Breite und zu wenig in die Tiefe. — Die Aufführung an der Wiener Staatsoper war der großen Tradition dieses Hauses würdig. Direktor *Schalk* erschien am Dirigentenpult, *Lothar Wallerstein* führte Regie, die Hauptrollen lagen in den Händen von Frau

Lehmann, Jan Kiepura und *Jerger*. Ein erlauchtes Quintett, das dem Werke trotz mancher Bedenken zum Siege verhalf. *Karl Geiringer.*

Neue Opern

Krefelder Stadttheater: Uraufführung zweier komischer Opern „Des Pudels Kern" von *Gustav Kneip* und von *R. v. Mojsisovics* (Graz) „Die Locken". — *Kölner Schauspielhaus:* Anläßlich der Pressa „Faust" I und II; Einrichtung von Intendant *Theo Modes*, neue Musik von *Hermann Unger*. — *Coburger Landestheater:* Oper in 3 Akten „König Vogelsang" von *Gustav Lewin*. (Der 1869 geborene Komponist lebt in Weimar als Pädagoge.) — *Vereinigte Theater Kiel:* Reichsdeutsche Uraufführung von *K. Atterbergs* pantomimischem Ballett „Per Svinaherde" („Peter, der Schweinehirt" — nach dem Andersenschen Märchen). – *Berliner Staatsoper:* Uraufführung von *Schrekers* neuer vieraktiger Oper „Die Orgel oder Lilians Verklärung" (Frühjahr 1928). Das Werk ist *Franz Ludwig Hörth*, dem Leiter der Staatsoper, gewidmet.

Deutsches Nationaltheater in Weimar: „Ol-Ol" von *Tscherepnin* und „Don Juans Sohn" von *Hermann Wunsch* (Berlin). — *Breslauer Opernhaus:* „Josua" von *Händel* (in der Chrysanderschen Bearbeitung und Inszenierung von *Herbert Graf*); „Der verlorene Gulden" von *Fritz Cortolezis*.

Wiener Staatsoper: Strawinski „Oedipus Rex"; *Franco Alfano* „Madonna Imperia" (Erstaufführung); *Henri Rabaud* „Marouf" (Erstaufführung).

Neue Werke Schrekers

Franz Schreker schreibt uns unterm 29. Dezember: „Ich vollende eben die Partitur meiner Oper „*Der singende Teufel*" (der Titel dieses Werkes war ursprünglich „Die Orgel"). Die Uraufführung der Oper soll in Berlin und Wiesbaden stattfinden. Des weiteren werde ich das Buch „*Memnon*" vertonen. Der Text liegt seit vielen Jahren vollendet vor. Doch konnte ich mich nicht zur Komposition entschließen, da mir die instrumentalen Möglichkeiten zur Orchestrierung des „tönenden Steins" am Schluß der Oper nicht vorhanden schienen. Verwendung elektrischer Instrumente schwebt mir nunmehr als die Lösung vor. Die zu zwei Drittel vollendete Oper „*Christophorus*" lasse ich einstweilen ruhen — aus Gründen, die mit der allzugroßen Aktualität des Stoffes (das Stück spielt in Künstlerkreisen der Jetztzeit) zusammenhängen."

Mitteilungen

— Das Stadttheater in *Halle a. S.* hat im November vorigen Jahres *Friedrich Lichtnekers* dramatische Biographie „Beethoven" aufgeführt. Lichtneker ist Oesterreicher, übrigens auch Autor des unlängst in Frankfurt a. M. erfolgreich gegebenen „Ludwig II." (Die bayerische Königstragödie). Die Lektüre der dramatischen Biographie „Beethoven" wird bei den meisten kein weiteres Verlangen nach szenischer Wiedergabe erwecken.

— Deutsche Opern im Ausland: *Alban Berg* (Wozzeck), *Krenek* („Sprung über den Schatten", „Jonny") und *Schillings* (Mona Lisa) sind Autoren des Akademischen Theaters in Leningrad. „Wozzeck" wurde in Moskau, Charkow, Kiew, Odessa angenommen. Desgleichen kommt „Mona Lisa" in Baku, Tiflis, Samara, in Brüssel und Barcelona. (Der Komponist ist eben dorthin abgereist.) *Schrekers* „Ferner Klang" kam unlängst in Stockholm und *d'Alberts* „Golem" erscheint in Antwerpen.

— *Jovita Fuentes*, die berühmte japanische Butterfly, gastierte, stürmisch gefeiert, im November in der Wiener Volksoper.

— Prof. *Jssay Dobrowen*, der neue Generalmusikdirektor des bulg. Staatstheaters in Sofia, hat nach erfolgreichen Gastspielen in Berlin, Dresden und Oslo seine Tätigkeit in Sofia wieder aufgenommen und bereitet als bulgarische *Erstaufführung* „Tiefland" und Mozarts „Entführung" vor.

— Im Pariser Amphitheater Richelieu de Sorbonne wußte *Anna Bahr-Mildenburg* mit einem Vortrag und Demonstrationen über „Interpretation der großen Opernrollen von Gluck bis R. Strauß" ein ausgewähltes Publikum zu stürmischem Applaus hinzureißen.

— Die „*Internationale Gesellschaft für neue Musik*" hat für *September 1928* in *Siena* (Italien) ein *Musikfest* anberaumt.

— In Anwesenheit *Gerhart Hauptmanns* hat *Paul Graener* seine auch in München erfolgreiche

neue Oper „Hanneles Himmelfahrt" im November vorigen Jahres in Leipzig dirigiert.

— Das Stadttheater *Augsburg* (Intendant *Carl Häusler*) feierte zu Ende November sein 50jähriges Bestehen durch eine Jubiläums-Woche. *Hans Pfitzner*, *Egon Pollak* und namhafte deutsche Bühnenkräfte teilten sich in den klassischen Spielplan.

— *Jonny spielt auf — und das Schubert-Wien tanzt.* Die Wiener Staatsoper brachte zu Silvester Kreneks *„Jonny"* mit sensationellem Erfolg heraus. Die Einnahmen der Erstaufführung und der am folgenden Tage stattgefundenen ersten Wiederholung betrugen über 90000 Schillinge (etwa 55000 Mark), eine Einnahme, wie sie bisher bei Opernaufführungen nur in ganz seltenen Fällen erzielt wurde.

— Immer wieder die Androhung von Theaterschließungen und im letzten Augenblick neue Experimente! So wird, weil das Würzburger Stadttheater einen größeren Fehlbetrag aufweist, die Gründung eines *„Mainischen Städtetheaters"* in Erwägung gezogen. Schweinfurt, Aschaffenburg, Bamberg, Kitzingen und die Badeorte Mergentheim und Kissingen sollen sich daran beteiligen. — Aus der Luft gegriffen ist aber, wenigstens nach den Versicherungen des Presseamtes, die Krise des Intendanten *Maisch* vom *Koblenzer Stadttheater.* Weniger die Wirtschaftsbilanz, sondern der aus Rentabilitätsgründen im Niveau gedrückte Spielplan gaben Anlaß zu Klagen.

— Das *Opernhaus Unter den Linden* in *Berlin* wird Mitte April mit einer Festvorstellung der „Meistersinger" wieder eröffnet.

— *R. Strauß'* „Frau ohne Schatten" wird nach fast einem Jahrzehnt kühler Aufnahme plötzlich zeitgemäß. Eine Reihe von Städten hat diese Oper jetzt im Repertoire. *Stuttgart* brachte sie im Spätherbst, in *Hannover* dirigiert sie Ende Januar *Rudolf Krasselt* (Inszenierung: *Bruno v. Niessen*).

— Die *Dresdener Staatsoper* hat eine kleine Palastrevolution hinter sich. Von der Kritik wurde die Leistung des *Chors* beanstandet und hiebei die Vermutung ausgesprochen, daß es sich um eine Art passiven Widerstand handle, um eine Neuregelung der Gehälter durchzusetzen. In der Tat glaubten die Chormitglieder, mit einem durchschnittlichen Monatseinkommen von 360 Mk., bei der letzten Gehaltsregelung schlecht weggekommen zu sein,

mindestens in Anbetracht von neuerlichen Gagen für Solomitglieder (und den in Amerika weilenden Generalmusikdirektor). Immerhin verdient es verzeichnet zu werden, daß der Dresdener Opernchor hinsichtlich des Einkommens in Deutschland an der Spitze steht. Prüfungen der Sachlage sind im Gange.

— Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* und die Stadt *Duisburg* haben eine *Opernfestwoche* anläßlich des *Tonkünstlerfestes 1929* beschlossen. Der Festplan umfaßt 6 Opernabende, wobei der Allgemeine Deutsche Musikverein 3 Werke allein bestimmt und der Duisburger Oper zur Aufführung übergibt. Alle Opernkomponisten sind eingeladen, spätestens zum 1. August 1928 eben vollendete oder der Vollendung nahe Werke einzureichen.

— *Carmen* und *Don José* haben gelebt? Der Mérimée-Herausgeber *Maurice Levaillant* hat festgestellt, daß die Hauptpersonen der Novelle und des *Bizet*schen Librettos bereits in den „Lettres d'Espagne" auftreten, die Mérimée nach seiner ersten spanischen Reise in den Jahren 1830 bis 1832 in der „Revue de Paris" publizierte. Während jener Reise machte der französische Dichter die Bekanntschaft eines ehemaligen napoleonischen Generals und seiner kunstsinnigen Gattin, die davon erzählte, wie sehr eine schöne und habgierige „Cigarrera" den Majoratsherrn der Familie, einen verwitweten Herzog von Montijo, im Bann halte. Auf Grund dieser Mitteilungen hat Mérimée seine Zigeunerin geformt. Man sieht, daß, um Dauerhaftes zu schaffen, der Dichter immer ins Leben greift.

— *Rom* erbaut ein Staatstheater; unter dem Titel „Königliches Operntheater" wird es am 21. Februar feierlich eröffnet. Das alte Costanzi-Theater ist zu diesem Zweck umgebaut worden. Es wird ein versenktes Orchester vorhanden sein, und die Bühne ist breiter angelegt als die der Scala in Mailand. Neu ist der Kuppelhorizont, der damit zum erstenmal in Italien erscheint.

— Der Kölner Generalmusikdirektor *Eugen Szenkar* hat in *Barcelona* neuerdings Dirigentenlorbeeren geerntet. Besonders wurde die Erstaufführung von Mozarts „Entführung" bemerkt, wobei die Damen *Schellenberg* und *Jokl*, die Herren *Roswaenge*, *Schützendorff*, *Wiedemann*, *Seidl* und der Regisseur *Hofmüller* mitwirkten.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart.

NEUE MUSIK ZEITUNG

HALBMONATSSCHRIFT

49. JAHRG. / HEFT 10

STUTTGART

[illegible]
[illegible]

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober

Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . . RM. 3.60

Einzelhefte . . . . RM. —.90

Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 3.80 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. 247. Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beifügen.

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG

NEUE MUSIK-ZEITUNG

1928 / HEFT 10

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Briefwechsel mit Franz Werfel

Stuttgart, 22. XII. 27.

Sehr geehrter Herr!

In der musikalischen Fachpresse wird nach einem Vordruck in der Berliner „Nachtausgabe" eine Ihrer früheren Aeußerungen ausgebeutet, derzufolge Sie B e e t h o v e n beschränkt, eitel, hohl, brutal bezeichnet haben. Man bereichert sich also, indem man Sie einer Sünde wider die geheiligten Gefühle einer Welt zeiht.

Es ist bekannt, daß auch Nietzsche, Debussy u. a. Beethoven abgelehnt haben. Aus solchem Mund ist Kritik natürlich eine ungeheure Entscheidung, und Sie werden begreifen, daß ich Ihre Begründung mit brennender Begierde erwarten möchte.

In vollkommener Hochachtung

Alfred Burgartz.

* * *

8. Jänner 28.

Sehr geehrter Herr!

Ursprünglich hatte ich nicht die Absicht, über das verlogene Zitat, das unter dem Titel eines sogenannten „Ausspruchs" über Beethoven durch einen Teil der Presse ging, mich zu verwahren. Ihr freundlicher Brief aber und die Frage, die Sie an mich stellen, gibt mir den Anstoß, dies doch zu tun. Ich bitte Sie daher, dieses Schreiben hier als einen O f f e n e n B r i e f zu betrachten.

Mein Verdiroman ist ein Buch, das den erbitterten Kampf geistiger Kräfte gegeneinander schildert. Es ist ein dialektisches Werk. Ein solches Werk kann nur dann bestehen und interessieren, wenn das Spiel dieser geistigen Kräfte nicht gefälscht wird, wenn der Autor keinerlei Tendenz vertritt, wenn jede der kämpfenden Mächte mit Wahrheit geladen ist, wenn eine reine Gerechtigkeit herrscht. In der Architektur meines Romans vertritt der junge deutsche Musiker Fischböck, der mit so viel jesuitischer Empörung über Beethoven spricht, eine dieser kämpfenden Kräfte. Nicht nur der Abfall Nietzsches von Wagner und Beethoven spricht aus ihm, sondern auch das Wetterleuchten einer kommenden Generation, die von der Romantik weg zu Bach hinstrebt. Fischböck ist 20 Jahre alt, ein fieberkranker Fanatiker; die Ueberhitztheit seiner Ueberzeugung und Ausdrucksweise wird also bis ins Körperliche hinein motiviert. . . .

Es gehört zu den abgebrauchtesten Mitteln polemischen Tiefstands, Worte, die einer Figur in den Mund gelegt sind, gegen den Autor auszuspielen. In diesem Falle hat es

die Verdrehung besonders leicht gehabt, weil eben ein dialektisches Werk, ein geistiges Kampfspiel, für entstellende Zitate jede Meinung und Gegenmeinung liefert. Mit demselben Rechte hätte z. B. irgend ein politischer Gegner Shakespeares diesen als ehrlosen Menschen anschwärzen können, weil Falstaff — (es muß nur alles durchtrieben genug zitiert werden) — sich in seiner berühmten Tirade über die Ehre lustig macht.

Ueber Beethoven zu sprechen ist hier der Ort nicht.

Was mich bei dieser ganzen Fehde am meisten verletzt hat, ist die Tatsache, daß man mich für so unreif hält, eines der größten Genien der Welt mit Schimpfworten abzutun, wo doch mein ganzes Buch nichts Anderes darstellt, als den schmerzlichen Religionskrieg zweier musikalischer Welten, deren eine in diesem Genius ihren Gott verehrt.

Gewiß! Dieser Krieg spielt sich vor Allem in Verdis Seele ab.

Er ist ja der Held meines Buches. Aber dieser Krieg wird dadurch nur menschlich, nicht geistig entschieden. Er wird nicht entschieden, und kann überhaupt niemals entschieden werden. Dies gerade ist ja das Herrliche und Tragische der E w i g e n D i a l e k t i k.

Deshalb, sehr geehrter Herr Doctor Burgartz, habe ich weder an dem Genie Beethovens ungebührliche Kritik geübt, noch auch könnte ich, wie Sie's in Ihrem Briefe wünschen, „eine ungeheure Entscheidung" begründen.

Mit dem wärmsten Dank bin ich Ihr sehr ergebener

F r a n z W e r f e l, Santa Margherita Ligure.

Der Schutz des künstlerischen Schaffens

Von Dr. Robert Sondheimer, Berlin

Einspruch in letzter Stunde!

Hüten wir uns, dieser Frage auch nur eine kleine politische Seite abzugewinnen, dann kommen wir zu einer schiefen Beurteilung der Sach- und Rechtslage". So sprach in seinem Deutsch der Jurist auf der *Tonkünstlertagung in Krefeld (Vorträge über den Schutz des künstlerischen Schaffens, herausgegeben vom Allg. Deutschen Musikverein*, S. 31). Gewiß, wir kennen zur Genüge dieses Dienern in der Rechts- und Linkslage als einschlägige Uebung, irgendwelchen herrschenden Zuständen auch den Geist anzubequemen. Aber in aller Demut sei gesagt: Diese Frage ist *nur* eine politische oder — deutlicher — eine geistig weltanschauliche, die hiernach ins Reale übersetzt werden will. Also gerade von umgekehrter Richtung aus zu behandeln. Und es erscheint bedauerlich, daß Künstler, statt von *ihrer* Welt aus vorzugehen, beim Nachtrab antiquierter Eigentumsbegriffe anzutreffen sein sollen. Aber wir glauben nicht daran, sondern es ist wieder einmal wie beim Staat, in dem einige Regierende das ganze Volk markieren, das auf Ja und Amen dressiert wird. So maßen sich die Verbände oder vielmehr deren heilig zu sprechende Führer die Entscheidungen an, während der zur Parade herangeführten Masse glauben gemacht wird, um Rat gefragt worden zu sein.

Stellen wir uns — um dies vorweg zu nehmen — den „idealen" Zustand vor, daß die Schutzfrist unbeschränkt liefe, die Erben eines Beethoven nach 150 Jahren im

7. Nebenglied noch Tantièmen bezögen! Wer sammelt, verwaltet, verteilt dann diese Tantièmen? Ein paar Leutchen aus einer Genossenschaft, die bei so gesteigertem enormen Machtbereich den gesamten Musikmarkt beherrschen würden und von deren Gnade — ich erinnere an die Krache und Vertrauensmännerwirtschaft in solchen Genossenschaften — die Künstler und ihre Erben sich müßten abspeisen lassen. Oder soll der Staat, wie es im norwegischen Gesetzesentwurf vorgesehen ist, als Verwalter privatrechtlichen Eigentums auftreten oder Abgaben auf Kulturgüter der Allgemeinheit erheben dürfen? In beiden Fällen widerspräche diese Einmischung dem ursprünglich liberal-demokratischen Willen der Weststaaten; im Kommunismus des Ostens wäre sie vollends sinnlos. Und weiter: „Ich habe mir erzählen lassen" (es sei erlaubt, diese Pfitznersche Wendung, S. 10, zum geflügelten Wort zu erheben), daß die Aufführungstantième der Pfitznerschen Kantate „Von deutscher Seele" für eine Berliner Aufführung Mk. 1000.— betragen habe und daß Leih- und Aufführungsgebühren für eine Aufführung von Stravinskys „Sacre du printemps" Mk. 8000.— ausmachen sollen. Beethovens Erben bräuchten es gewiß auch nicht billiger zu tun. Somit wären alle Werke beschlagnahmt, Opernhäuser und Konzertsäle könnten ihre Pforten schließen. Zum mindesten drohte die Gefahr, daß in Oper und Konzert, die stets schon Zuschüsse erforderten, nur noch beliebte Werke der Vergangenheit, die das zahlende Publikum anlocken, oder ausnahmsweise jeweilen sensationelle moderne Werke aufgeführt würden. Die musikalische Kultur, die eine vielseitige Produktion wie Reproduktion voraussetzt, wäre bald absterbereif. Diese krasse Folgerung aus dem unbedingten Schutz, für den Richard Strauß eintritt (S. 48), habe ich zur Illustration herangezogen, damit man ermesse, wozu der Weg von einer dreißig- zu einer vorläufig fünfzigjährigen Schutzfrist einlädt. Das zukünftige Geschlecht müßte — und zwar nicht nur materiell — die Kosten tragen.

Aber wir kommen auch aus „sachlichen" Gründen zur Ablehnung jeglicher Verlängerung der Schutzfrist. Beim Künstler steht nicht der Schutz eines Eigentums, sondern einer *Leistung* in Frage. Leistungen vollbringt der schöpferische Geist, nicht ist Eigentum, das in einem materiellen Objekt aufgeht, Sinn seines Schaffens. Wohl muß die geistige Leistung, um sichtbar zu werden, in eine Materie eingezeichnet werden, aber nicht diese, sondern die an der Materie vollzogene originale Formungsleistung stellt den Wert eines so in die Erscheinung getretenen künstlerischen Werkes dar. Und der Eigentumsbegriff, der einen unumschränkten und vererblichen persönlichen Besitz in sich einschließt, ist schon deshalb hier so unangebracht, weil mit dem Moment der Sichtbarmachung einer geistigen Originalität diese ja gerade der Allgemeinheit (und nicht einem Einzelnen) zugeführt und nutzbar werden soll. Dies ist die große wundervolle Auswirkung des Freien und Ewigen, das die Geistigkeit ausströmt. Wie gerne möchten wir hoffen, daß eine solche auch einmal alle zukünftigen „Realitäten" bestimmen möchte!

An diese schöpferische Leistung des Künstlers knüpfen nun andere, die reproduzierenden Künstler, mit ihrem Darstellungsvermögen an, und es mag ohne weiteres gelten, daß für diese Ausnutzung zu Gewinnzwecken Tantièmen bezahlt werden, wenn auch beide Künstlergruppen aufeinander angewiesen sind. Die Resolution des Allg. Deutschen Musikvereins (S. 45) scheint diesen theoretischen Ausführungen

nicht zuwider zu laufen, da der Schutz des künstlerischen Schaffens dem der Werke vorangestellt wird, und der Nachtrag „Auch dem ausübenden Künstler ist gesetzlicher Schutz gegen mißbräuchliche Ausnutzung seiner *Leistungen* zu gewähren" wohl auf eine Gleichartigkeit des zu Schützenden bei Komponisten und ausübenden Musikern hinweist. Aber wieder ziehen wir andere Schlüsse. Wenn das Werk eines Komponisten 50 oder 100 Jahre nach dessen Tode immer noch durch viele Darstellungen verbreitet wird, so kann es allerdings, zum Handelsobjekt umgefälscht, starken Ertrag beanspruchen, als einmalige Originalleistung ist es längst getätigt und weist nur noch den vulgären Realwert eines Allgemeingutes auf. Wenn aber Tantièmen aus einer Leistung und ihre zeitliche Begrenzung einen Sinn haben sollen, so kann er nur der sein, daß man — gewissermaßen als Lehrentgelt — dem Schöpfer so lange eine Rente aus seiner getätigten Geistigkeit einräumt, bis diese sich bei der Allgemeinheit durchgesetzt hat, in deren Besitz übergegangen ist. Dann ist das Werk an seinen Empfänger gelangt. *Wie der tote Körper in die Natur, so geht der einzelne Geist wieder in die Kultur ein.* Daß es danach absurd ist, leiblichen Erben im 2. oder 3. Glied noch die Befugnis zu erteilen, Gelder von der Allgemeinheit einzuziehen, bedarf wohl keines weiteren Beweises.

Ebensowenig wie sachliche, können ideale ethische Motive für die Verlängerung der Schutzfrist zugegeben werden. Von den Befürwortern wird stürmisch vorgebracht, man trage auf diese Weise die Dankesschuld an einen großen Mann ab. Deswegen sollen dessen Enkel, Urenkel, Großneffen und Urgroßnichten noch mit Tantièmen gefüttert werden. *Man sorge lieber für den lebenden Künstler!* Damit das kümmerliche Leben eines Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner zur Fabel werde! Cosima Wagner und einige Nachkommen berühmter Musiker, auf deren Notlage hingewiesen wird, gehören mit vielen Millionen von Menschen zu den Opfern des deutschen Staatsbankerotts. Deswegen braucht man nicht nach neuer gesetzlicher Regelung der Schutzfrist zu rufen. Wer es vermag, bräuchte nur in den eigenen gespickten Beutel zu greifen oder durch die Verbände ein Hilfswerk zu organisieren. Es ist die Wahrhaftigkeit der befürwortenden idealen Antriebe zu bezweifeln, und ich möchte ungeschminkt behaupten, daß man vermittelst der verlängerten Schutzfrist versucht, den durch künstlerische Taten auch wirtschaftlich stark Gewordenen ein Handelsmonopol zu sichern, eine „*Vertrustung der Geistigkeit*" vorzunehmen. Wohin sind wir seit Richard Wagner gelangt? *Er* wollte sein Werk in Bayreuth einschließen, nur um es rein zu erhalten; die heutige Mehrheit denkt an intensivste Ausnutzung ihrer Pfründe bis zu fernen Geschlechtern. Nur die nackte materielle Interessenwirtschaft, wie sie in den Berufsverbänden vorzuherrschen pflegt und die anscheinend auch die künstlerischen Organisationen infiziert hat, vermag zu erklären, daß die Verlängerung der Schutzfrist so lebhaft und von zahlreich vorgeschobenem Volk gefordert wird. Grotesk würde der Zustand werden, wenn längst zum Allgemeingut gewordene Geistigkeit nur gegen Tantièmezahlung vertrieben werden dürfte, ja schließlich jeder Gedanke, der irgendwann einmal niedergelegt wurde, nur gegen „Abstand" zu haben wäre. Die Sicherheit des künstlerischen Schaffens mit solchen materiellen Verheißungen aus jenseitiger Ferne zu identifizieren (wie es in der Resolution geschieht), ist eine wohl kaum ernsthaft gemeinte

Unterstellung, denn Leute, die 50 Jahre nach ihrem Tode noch weiterleben, haben aus der Fülle eines unaufhaltsamen Talentes heraus geschaffen.

Viel wichtiger, als für die Erben dieser verhältnismäßig wenigen Auserwählten zu sorgen und um ein in der Unendlichkeit sich verlierendes Ende einer geistigen Auswirkung sinnlos sich zu bemühen, scheint es mir, den *Anfang* der Schutzfrist vorzuschieben. Jedem Lumpen steht es heute frei, sich ungestraft buchmäßig noch nicht veröffentlichte wissenschaftliche oder künstlerische Ideen anderer anzueignen, sofern der Bestohlene nur noch kein helleuchtender Stern und daher nicht zu fürchten ist. Aber auch schon veröffentlichtes fremdes Gut kann mit geringfügiger Umänderung als eigenes etikettiert werden. Wäre unsere Rechtswissenschaft nicht so steril, so würde ein feines Rechtsempfinden bedacht gewesen sein, wie das Kind im Mutterleib auch die Keimzelle der Geistigkeit unter seinen Schutz zu nehmen, und nicht schon vor dem Manuskript sich abgewandt haben. Der universale „Verstoß wider die guten Sitten", im Einzelfall der „subjektiven Entscheidung über die Objektivität eines Tatsachenbeweises" unterworfen, versagt in geistigen Bereichen, will nur schamvoll die barbarische Unzulänglichkeit unseres „materiellen" Rechts verdecken. Statt auf Frankreich und andere Länder hinzuweisen, wo die 50jährige Schutzfrist infolge falsch übertragener Eigentumsbegriffe eingeführt ist, sollte *Deutschland, das Land einer philosophischen und künstlerischen Eigenkultur, auch im Bereich des Rechts einmal mit originalem Geist vorleuchten.*

Zu den „Schutz des künstlerischen Schaffens" betreffenden Aufgaben rechne ich aber nichts, was künstlerische Funktionen mit rechtlichen verquickt, also eine behördliche oder jedenfalls autoritative Ueberwachung künstlerischer Bearbeitungen oder Darstellungen, wie sie Pfitzner verlangt. Alles Aesthetische untersteht dem Urteil des Geschmacks, nicht dem Zwang einer Gewalt. Diese inhibiert hier nur, ist aber ohnmächtig, irgend etwas zu ändern. Außerdem ist unsere heutige Gemeinschaft dermaßen überspannt mit fühllosen extensiven Formen und Kompetenzen, daß wir wenigstens das rein Künstlerische unantastbar lassen wollen. *Geist hat das Regulativ in sich selber.* Wohl darf als erwiesen gelten, daß in der Musik das meiste, was noch nicht durch eine genügende Darstellungskonkurrenz ausgeprobt wurde, in einer Weise vor das Publikum gerät, daß den Komponisten Angst und Schrecken befallen und er nur mit Mühe sein Werk im Spiegel des Interpreten wieder erkennt. Aber da dürfte genügen, eine schon erteilte Aufführungserlaubnis zurücknehmen zu können und von vornherein an diese künstlerische Bedingungen zu knüpfen. Vorbehalte müßten dem Komponisten auch auf die vom Verleger veranstalteten Fragmentbearbeitungen zustehen. Dieser Schutz gegen Verhunzung, den der Autor selbst wahrnimmt, könnte bis zum Ablauf der 30jährigen Schutzfrist wirksam sein, sofern ausdrückliche und ausreichende schriftliche Anweisungen vorliegen. Nach Ablauf einer gar 50jährigen Schutzfrist ein Werk „gegen jede Verunstaltung und Verstümmelung" schützen zu wollen, ist ein kindliches Unterfangen der Resolutionisten (S. 45), zugleich eine Anmaßung von Zünftlern, die ihre ästhetischen Anschauungen und authentische Interpretationsmethoden selbst einer fernen Zukunft vorschreiben möchten. (Vgl. hiezu meinen Aufsatz „Musik der Vergangenheit und Wir" in Heft 3 dieser Zeitschrift.)

Schließlich muß vor der Resolution letztem Teil gewarnt werden, der auch den ausübenden Künstler tantièmeberechtigt machen will. Die Vermonopolisierung alles künstlerischen Inventars würde dadurch auf musikalischem Gebiet vollendet. Wie der Mensch des 20. Jahrhunderts Erde und Wasser, Luft und Licht aus seiner freien Verfügung dahinschwinden sieht, selbst die Notdurft seiner Sinnesorgane „käuflich" befriedigen muß, die Kriege nur Bagatellen sind gegenüber der merkantilen Vergewaltigung von Mensch und Natur, so soll auch der Geist, seiner eigenen Robe entkleidet, zum Türsteher des großen Kaufhauses werden. Er erhält dann allerdings seine gesetzlichen Prozente an Bedienungsgeld, das Monopol über ihn geht aber an den Händler über. Und die Grammophonfabrikanten werden sich hüten, andere wie bekannte und demzufolge wirtschaftlich schon erstarkte Künstler heranzuziehen, wenn die gleichen Tantièmen an alle zu bezahlen sind. So ist der Schutz beschaffen, den man doch den Schwachen angedeihen lassen will. Ebensowenig hat man in brüderlicher Liebe bedacht, daß die Maler, die in den Krefelder Reden mehrfach als Günstlinge des Schicksals bezeichnet werden, weder von Ausstellungen ihrer Werke Tantièmen beziehen, noch von dem gestiegenen materiellen Wert eines verkauften Bildes einen Anteil erhalten, ja daß ihre Bilder der Allgemeinheit sogar entzogen werden können. Das schwierige Problem der Trennung von Kunst und Kunsthandwerk sei an dieser sichtbarsten Stelle wenigstens aufgestellt!

Ich habe die vom Allg. Deutschen Musikverein erhobenen Forderungen kritisch durchsprochen und auch einiges Positive dagegen gerichtet, um darzutun, wer, was und wie geschützt werden soll. Wie eingangs gesagt, genügt es bei geistigen Dingen nicht, daß man mit der Nase in die Umwelt hinausschnuppert, um etwa Verlockendes draußen einzufangen, sondern von einer internen „Weltanschauung" aus müssen wir die „Wirklichkeit" zu bändigen versuchen, in unserer menschlichen Beschränktheit Prinzipien formen, um die Materie mit dem Geist zu zerteilen. Von dieser Einstellung aus befriedigt die Krefelder Resolution keinesfalls. Mangelhaft sind ihre Voraussetzungen, hohl ihr Kern.

Rangordnung und Zeitstil in der katholischen Kirchenmusik

Von Dr. Otto Ursprung, München

Die Vis catholica als kulturelles Machtstreben steht heute wieder im Vordergrund des Interesses, wie auch im katholischen Lager selbst lebhaft die Möglichkeiten kommender Kirchenmusik erörtert werden. Wir haben daher einen bekannt fortschrittlichen Gelehrten um eine Grundlegung katholischer Musikästhetik gebeten, und der Leser wird einen Weg verfolgen können, der sich von der „ewigen Schwelle" (gregorianischer Choral) bis zu freiheitlicheren Giebeln (Hindemith) windet. — Die Schriftl.

I. Kunstwerke, die ein so hohes Alter haben wie der gregorianische Choral und die Tonschöpfungen der Palestrina-Zeit und deren Stil uns fast zeitlos erscheint, wird man nicht auf dieselbe Stufe stellen können wie Werke, die ihr Verbundensein mit dem

Zeitstil noch so offensichtlich an der Stirne tragen wie etwa die Werke Mozarts und Bruckners. Gregorianischer Choral — Klassische Vokalpolyphonie — Andere Stilarten der Mehrstimmigkeit, so lautet jene *Rangordnung*, von der in der katholischen Kirchenmusik niemals abgesehen werden kann. Sie ist nicht nur historisch gegeben und musikalisch unmittelbar empfunden, sondern auch liturgisch begründet und im bekannten Motu proprio des Papstes Pius X. vom Jahre 1903 sogar formell ausgesprochen. Die Einordnung des volkssprachlichen Kirchenliedes hätte auf der Grundlage jenes liturgischen Geschehens zu erfolgen, das von den Diözesen und dadurch mit nur territorial beschränkter Verbindlichkeit geregelt ist; dieser Bereich steht aber hier nicht in Frage.

Der *gregorianische Choral*, der, wie wir heute eingehend wissen, in seinen wichtigsten Grundelementen bereits vom Gesang der Urkirche (und noch weiter zurück vom synagogalen Gesang) sich ableitet, ist durch Papst Gregor I. (gest. 604) gleichzeitig mit einer Neuregelung jener heute noch gültigen Liturgie kanonisch festgelegt worden; dem gregorianischen Messeantiphonar trat dann die Ausgestaltung des Offiziumgesanges ergänzend zur Seite. Dieser Choral insgesamt stellt die *primäre liturgische Kunst* dar, er hat das Ansehen des eigentlichen *Altarstils* für sich. Durch dieses Verhältnis ist zugleich ausgedrückt, daß der Gesang zum Wesen der feierlichen Liturgie gehört (für welche sich als Norm die feierlichen Pontifikalfunktionen darbieten, aus deren Vereinfachung und Anpassung an die seelsorgerlichen Bedürfnisse sich die Missa cantata und weiterhin die Missa lecta, d. h. Amt und Stillmesse ergaben). Aus dieser Wesensseite strömt eine liturgische Adelserhebung auch auf die nicht-choralische Kultmusik über.

Die *klassische Vokalpolyphonie* war zu gleicher Zeit und aus gleicher humanistischer Einstellung — der Palestrinische Stil auch noch am gleichen Orte — zu ihrer künstlerischen Vollendung gelangt wie die durch das Trienter Konzil beschlossene und von Rom aus angeordnete liturgische Reform; mit diesem eben voll erblühenden Stil ist jene hochbedeutsame „Tridentinische Reform der Kirchenmusik" (1562) verknüpft; an ihm haben die Reformverhandlungen nicht zuletzt eine den liturgischen Absichten bestens entsprechende Ausdrucksgebung hervorgehoben. Aus diesen Gründen ist der klassischen Vokalpolyphonie eine jede andere Mehrstimmigkeit überbietende *Vorzugsstellung* eingeräumt worden, die indes im Hinblick auf den Choral nur einen sekundärliturgischen Rang bedeutet. — Schon um dieses Verhältnisses willen, man möchte sagen, des eingeborenen beim Choral und des blutsverwandtschaftlichen bei der klassischen Vokalpolyphonie, werden diese Kunstwerke nicht untergehen, solange katholische Kirche und römische Liturgie bestehen.

Man müßte sich fast einer Pietätlosigkeit zeihen, würde man in diesem Zusammenhange nicht auch jene größten Namen aussprechen, die sich förmlich auf die Lippen drängen: Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso und als Dritten im Bunde Jacobus de Kerle, der als Schöpfer der „Preces speciales etc." für das Trienter Konzil (1562) — wie die neuesten Forschungen ergeben haben — jener vielberufene „Retter der Kirchenmusik" geworden ist. Wir sind überwältigt von dem Gedanken, der notwendig in dem Glauben an den Bestand der römischen Kirche und damit auch der abendländischen Kultur verankert ist: ihre Werke werden leben bis ans Ende der Zeiten.

Schon der Ablauf des materiellen und erst recht des geistigen Lebens vollzieht sich niemals in einer geraden Linie; auch was ein stärkstes Eigenleben in sich trägt und in sich gefestigt ist, kann sich dem Einflusse des umgebenden *Zeitgeistes* nie ganz entziehen. Es war darum unvermeidlich, daß sich bereits an den kanonisch normierten *Choral* ein weiterer Entwicklungsgang anschloß. Es sei nur kurz daran erinnert: *Neben* dem gregorianischen Erbgut entstanden choralische Neuschöpfungen, die mehr oder weniger den jeweiligen literarischen und musikalischen Zeitgeschmack berücksichtigten und selbst das Erbgut der Kirchentöne gegen die um jene Zeit in den Bannkreis der hohen Kunst eintretende volksmäßige Dur-Moll-Tonalität darangaben (vor allem Tropen, Sequenzen, Reimlieder; gültig im allgemeinen bis zur Tridentinischen Reform der Liturgie). Und als diese sehr fruchtbare und zeitlich sehr ausgedehnte Phase verflossen war, richteten sich literarische und musikalische Zeitströmungen und besonders das neue humanistische Verhältnis von Wort und Ton *gegen* gewisse Eigenheiten des Chorals und nahmen an ihm so manche tief einschneidende Veränderungen vor (die sog. Nach-tridentinische Choralreform; gültig bis zur choralischen Restauration durch Pius X. 1903). Aus all dem sei hier nur die eine Folgerung gezogen: Die zeitstilistischen Einwirkungen auf den Choral riefen große und selbst bedenkliche Veränderungen an ihm hervor, die sich Jahrhunderte lang in der Praxis festsetzten; es bedurfte des Eingreifens seitens des Trienter Konzils und des Papstes, bis die liturgische Ordnung und der alte Choral in reiner Gestalt wieder hergestellt waren.

Desgleichen mußte es bei der förmlich dahinstürmenden Musikentwicklung des 17. Jahrhunderts dahin kommen, daß die alte *Vokalpolyphonie*, nach ihrem größten Vertreter kurzweg Palestrinastil genannt, schon bald in den Hintergrund gedrängt wurde und daß, was an kirchlichen Vokalwerken neu geschaffen wurde, doch ein sehr verändertes Aussehen erhielt. Hier war, wiederum laut neuester eingehender Forschungen, innerhalb der verhältnismäßig kurzen Zeit von drei Jahrhunderten sogar eine zweimalige Erneuerung notwendig: einer von 1650 ab wirkenden ersten italienischen Palestrina-Renaissance und, nachdem der um 1750 erfolgte Stilwandel alle Aufmerksamkeit auf die Vorklassiker und die Wiener Hochklassiker gelenkt hatte, einer von 1816 ab fruchtbar werdenden zweiten deutschen Palestrina-Renaissance. Aus letzterer hebt sich, als sich die kirchenmusikalischen Anschauungen wieder verengert hatten, von 1868 ab die Phase des Cäcilianismus heraus, die nicht zuletzt auf eine Palestrina-Nachahmung bedacht war; auf kirchenmusikalischem Gebiet hatte sich dasselbe Verhalten eingestellt wie für fast die gesamten bildenden Künste; es bezeichnet eine historisch-realistische Periode mit ihrem „Rausch der Einfühlung, des Sich-für-alles-Interessierens, und mit den exakten Rekonstruktionen, denen kein eigenes Wertgefühl gegenüberstand". Mit der größeren künstlerischen Selbständigkeit der letzten Jahrzehnte kam es, daß die Betonung wieder auf die Palestrinapflege im Sinne einer Abkehr von der Nachahmung und Aufführung der alten Vokalwerke selbst verlegt wurde, indes vokale Neuschöpfungen wieder viel mehr originale Züge ihrer Zeit tragen. Welcher Wandel also auch hier, innerhalb dieses mit Vorzugsrechten ausgestatteten Stils, bewirkt durch den Zeitgeist!

Heute erweitert sich wieder das Blickfeld. Entsprechend der durch die moderne Musikwissenschaft erfolgten Erschließung auch der frühen Mehrstimmigkeit geht die

kirchenmusikalische Praxis bereits daran, z. B. Werke Okeghems aufzuführen, des Vaters des durchimitierten Stils und, anschaulich gesprochen, Urgroßvaters des Palestrinastils (in der Entwicklungslinie Okeghem—Josquin—Clemens non Papa—Palestrina). Es dürfte sogar kaum ein Hindernis bestehen, einmal auch auf ein Graduale im Perotinschen Organumstil des 13. Jahrhunderts zurückzugreifen. Wie uns dünkt, können hiefür mehrere gewichtige Gründe sprechen: Diese „Organa" sind Bearbeitungen des gregorianischen Chorals; sie berühren sich unmittelbar mit der solistischen Kunst der gregorianischen Gradualien; sie gehören, rein kunstgeschichtlich betrachtet, zum Höhepunkt der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit; endlich ist ihre Tonsprache auch dem modernen Menschen wieder verständlich geworden; mit ihren weiten, fast nur von Vokalisen getragenen Melodiebogen erzeugen sie eine Ewigkeitsstimmung, unseres Erachtens sogar reiner und eindringlicher, als es selbst Palestrinischen Werken eigen ist. Es bedarf wohl nur eines gewissen Zuwartens, bis die kirchenmusikalische Praxis, natürlich nur auf wenigen und erlesenen Chören, aus der Hand der modernen Musikwissenschaft jene Werke zurückerhält, die in dem heute ob seiner höchsten Kunstentfaltung gepriesenen Mittelalter ihre prunkvollste musikalische Zier gebildet haben:

Einer ehedem liturgiegemäß gewesenen Kunstrichtung, mag sie auch inzwischen einmal erloschen sein und einer Wiedererweckung bedurft haben, kann auch heute noch eine liturgische Gültigkeit zukommen, soweit sie eben einem Stadium nicht nur einer ausgereiften Kunst, sondern auch einer sorgsam gepflegten Liturgie entstammt, und ferner, soweit sie nicht absichtlich über die Köpfe der liturgischen Gemeinde hinweg archaisiert. Die vielsagendsten Beispiele hiefür bieten ja der gregorianische Choral und die alte Vokalpolyphonie selbst, ganz abgesehen von den neubelebten alten Stilarten in Kirchenbau und Kirchenschmuck. Der geschichtliche Grundzug in der Liturgie, der sich ja jedermann unmittelbar kund gibt, läßt auch eine retrospektive Kirchenmusikpflege organisch mit der Liturgie verschmelzen.

II. 1. Derselbe Papst Pius X., der nicht etwa bloß kurial-verwaltungstechnisch als Oberhaupt der Kirche sich mit der Ars sacra befaßt hatte, sondern als Mann von musikalischer Bildung an dem wechselvollen Schicksal der Kirchenmusik auch innersten Anteil genommen hatte, verkündet und betont im selben Atemzuge mit der Wiederherstellung des gregorianischen Chorals und der Vorzugsverleihung an den Palestrinastil auch die Berechtigung eines *kirchenmusikalischen Zeitstils*. Er kennt die Störungen, die ehedem der Zeitstil bereitet hat; er verkennt nicht den Ernst, der auch angesichts der neueren Bestrebungen um einen Zeitstil sich erheben muß. Aber er hat Vertrauen; denn er weiß zugleich um die Ueberfülle der Lebenskräfte, die in der katholischen Liturgie aufgespeichert sind, und die kulturbildenden und formenden Fähigkeiten, die noch immer auch von der Kirche ausgegangen sind; vor seinem geistigen Auge sind aber auch die unverwüstlichen Gesundungsenergien nicht verborgen, die der Tonkunst selbst innewohnen, namentlich solange sie ihren Mutterboden, das volksmäßige Empfinden nicht verleugnet.

Ebensowenig als wir oben einen Abriß der Geschichte der Kirchenmusik geben wollten, beabsichtigen wir hier die Berechtigung eines kirchenmusikalischen Zeitstils darzulegen. Der Streit hierüber ist ja durch das päpstliche Machtwort zum Verstummen gebracht.

Eher vernimmt man jetzt zuweilen — von welcher Seite her, sei nicht näher berührt — Worte, die einem Freibrief für die Fahrt ins kirchenmusikalische Neuland gleichzukommen scheinen. Demgegenüber wollen wir uns um so fester ins Gedächtnis zurückrufen: zwei große Lehrmeister haben die Völker, die Kulturen und auch die Kunst, soweit ihnen an organischer Entwicklung gelegen ist, nämlich die Geschichte und das blühende Leben.

Die kirchenmusikalische Vergangenheit in Verbindung mit der allgemeinen Musikgeschichte vermag den Bestrebungen um einen kirchenmusikalischen Zeitstil nicht nur die erhabenen und untrüglichen Vorbilder und dazu auch berechtigte Warnungen zu geben, also gewisse Gesetzmäßigkeiten in concreto vor Augen zu stellen; sie muß auch einmal dazu gelangen, das System dieser Gesetzmäßigkeiten darzulegen, also das *Wesen des Kirchenstils* in theoretischer Formulierung zu bestimmen. Und daran gebrach es bisher vor allem; ein oft recht unsicher gehandhabtes subjektives Ermessen hatte geherrscht, das sich nur allzu oft als unzuverlässiger Richter erwiesen hatte. Eine klare Bestimmung des Wesens des Kirchenstils aber bietet unwillkürlich auch feste, objektiv gültige Maßstäbe, soweit in künstlerischen Fragen solche überhaupt zu erwarten sind.

Es steht außer Zweifel, daß dem Cäcilianismus, wenn ihm auch in praxi die Aufstellung eines Kirchenstils gelungen ist, so doch die theoretische Bestimmung des Wesens des Kirchenstils versagt geblieben war. So vielmals auch von „Kirchenstil", kirchlichem Geiste der Musica sacra usw. die Rede war, so verstand sich bei genauerem Zusehen darunter eben die kirchenmusikalische Rangordnung (u. a. aber gerade bei der klassischen Vokalpolyphonie mit ungenügender innerer Begründung) und namentlich die *liturgisch-rubrizistische Korrektheit*, d. h. die Erfüllung der kirchlichen Vorschriften bezüglich der richtigen und vollständigen Texte sowie eine Vertonung entsprechend dem Charakter der jeweiligen liturgischen Situation. Diese ist gewiß ein erstes Erfordernis jeder wahren Kirchenmusik, besagt aber nur äußerst wenig über deren musikalische Seite.

Nicht schon aus den Kirchenwerken allein, sondern erst aus einem innerhalb der ganzen Geschichte der Mehrstimmigkeit durchgeführten Vergleich tritt der Kernpunkt, die *Differentia spezifica am Kirchenstil* zutage. Da zeigt sich nun, daß die Kirchenmusik kompositionstechnische Dinge und stilistische Neuerungen in einem gewissen zeitlichen Abstand und nur in einer gewissen Auslese übernimmt, ferner daß sie sich in der Ausdrucksgebung einer beträchtlichen Mäßigung befleißigt und Extreme vermeidet. Ein neuer (zunächst noch weltlicher) Stil muß erst Gemeingut, Ausdruck einer größeren Kommunität und Zeitrichtung werden; er muß ein überindividuelles Gepräge erhalten und gleichsam objektiviert werden, bis er einmal von der Kirche rezipiert werden kann; er muß einen Abklärungsprozeß durchmachen, der geradezu als „*kirchenmusikalisches Noviziat*" bezeichnet werden kann. Der Kirchenstil ist also das Ergebnis aus dem Zusammentreten einer innermusikalischen Entwicklung und einer künstlerischen Anpassung an die Liturgie. Er verlangt einen Ausgleich zwischen der persönlichen Art des Künstlers und dem Allgemeingültigen in der Liturgie; er erfordert ein Herausarbeiten jener Ausdrucksgehalte, die auf Allgemeingültigkeit berechtigten Anspruch erheben, und ein Zurückdrängen dessen,

was aus einer einzelhaften Seelenstimmung entspringt. Hierin also liegt das Wesen des Kirchenstils. Von hier aus läßt sich geradezu die *Formel* prägen: Kirchenstil + liturgisch-rubrizistische Korrektheit = liturgische Brauchbarkeit oder die praktisch verwertbare Kirchenmusik. — Bis hierher dürfte diese Begriffsbestimmung des Kirchenstils eine *allgemeine Gültigkeit* haben, anwendbar auf jede fest normierte und einem Zeitstil überhaupt zugängliche Liturgie. Erst mit der zum Musikalischen hinzutretenden liturgisch-rubrizistischen Korrektheit differenzieren sich die *konfessionellen Richtungen* einer katholischen, evangelischen usw. Kirchenmusik. (Näheres über die Wesensbestimmung siehe bei *O. Ursprung*, Restauration und Palestrina-Renaissance in der kath. Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte, Augsburg 1924; *derselbe*, Das Wesen des Kirchenstils, Referat auf dem anläßlich der Beethoven-Zentenarfeier veranstalteten Internat. musikwiss. Kongreß in Wien 1927. [Eine Zusammenfassung des Referates erscheint im Kongreßbericht, Abdruck im Wortlaut erschien in Musica Divina 1927 und Gregorius-Blatt 1927.]) (Schluß folgt.)

Einige Ergebnisse der harmonischen, melodischen und Satzentwicklung der neuen Musik

Zunächst muß festgestellt werden, daß trotz den Schwankungen und Stilwirren, die den Weg der neuen Musik für die Allgemeinheit so schwer erkennbar machen, die Grundeinstellung der europäischen Musikempfindung unverändert geblieben ist. Nach wie vor ist es das Zusammenhören verschiedener Töne oder Linien in dem Sinne, daß die Horizontale nicht ausschließlich maßgebend sein kann. Alle zeitweilig vorgenommenen Experimente, sich über den Zusammenklang, über die harmonische Struktur architektonisch völlig hinwegzusetzen, sind bedeutungslos, wenn man bedenkt, daß es auch in den allerradikalsten letzten Werken eines Schönberg eine rein akkordisch harmonische Gesetzmäßigkeit gibt. Freilich, die Gesetze dieser Harmonik sind von den früher in Geltung gewesenen, die heute noch die Volksmusik beherrschen, weit entfernt. So könnte man, trotzdem das von vielen geleugnet und bekämpft wird, *als ein genau zu bestimmendes harmonisches Ergebnis der neuen Musik die Erweiterung der Tonalität bzw. ihr Ende im alten Sinne* bezeichnen.

Es ist ja bekannt, daß schon bei den Romantikern durch die Verwendung der sogenannten vagierenden Akkorde, das sind solche, deren tonale Beziehung mehrdeutig ist, eine Erweiterung des Tonartempfindens Platz griff. Dies führte wieder dazu, daß die Melodie, die bis dahin aus Teilen der natürlichen siebenstufigen Tonleiter oder Dreiklangbestandteilen zusammengesetzt war, immer mehr mit dem Chroma der Leitetonverschärfungen getränkt wurde; Leitetöne führen zwar zunächst zu einer Tonika, häufen sie sich aber, so wechseln diese Tonarten immer öfter und außerdem wird durch die Kraft ihrer melodischen Wirkung die Linie stark in den Vordergrund geschoben. So kam man allmählich auch zu einem *Zersetzungsprozeß innerhalb der einstimmigen Melodie*. Waren es zunächst in der Harmonik noch die alten, gebräuchlichen Akkorde des terzenweisen Aufbaus, die jetzt der Melodie in anderer Weise unterlegt wurden — ohne Rücksicht auf die alte tonale Kadenz —, so wurden es bald Quartakkorde und andere nach dem Reihenprinzip gebildete Zusammenklänge, die den Melodien folgten. Um zur Melodie selbst zurückzukehren, entfiel bald die Vorherrschaft eines bestimmten Tones innerhalb der jetzt frei kombinierten Zwölftonreihe. Mit dieser *Intensivierung der Tonhöhenlinie* wurde ihre Gliederung komplex. Auch hier ist es ein Produkt der Entwicklung seit Jahrzehnten, *daß die nach der Zahl Zwei und ihren Vielfachen aufgebauten Motive und Motivverbindungen allmählich gegenüber solchen zurücktraten, die sich in Grundzellen mit drei, fünf oder sieben Abschnitten zerlegen ließen. Die Regelmäßigkeit der Periodisierung, die bestimmte Themenbestandteile und bestimmte Kadenzen an ganz genau bezeichnete Stellen der Linie setzte, wich einem neuen Bauprinzip, das sich zuweilen sogar der frei ornamental*

gestalteten Linie näherte, in die natürlich komplexe Einzelheiten einer verästelten Rhythmik hineingetragen wurden. Der melodischen Kadenz allerdings konnte man nicht so bald entraten.

Dazu kamen Bestrebungen zur Erweiterung des Tonsystems (Dritteltöne Busoni, Vierteltöne Hába). Vielleicht führen diese *Tonsystemerweiterungen in eine Sackgasse,* da man rein harmonisch sich bis jetzt darauf beschränkt hat, die alten, bekannten Gebilde, Dreiklänge und Septakkorde, auf neuen Tonstufen aufzubauen, und so das harmonische Grundprinzip der alten Musik kaum änderte, zumal anders geartete Zusammenklänge zwischen solchen Tönen eines erweiterten Systems kaum erhörbar und theoretisch verwertbar erscheinen. Doch ist ja in unserer Zeit kaum ein Bruchteil der Möglichkeiten unseres gebräuchlichen Zwölftonsystems ausgenützt, so daß die wichtigste Entwicklungslinie zunächst dahin verläuft, ein neues melodisches Gestaltungsprinzip innerhalb dieser Reihe zu erlangen. Und da ist neben den eigentümlichen, nicht ganz klaren Versuchen des Wieners *Josef Matthias Hauer* vor allem *Schönbergs neues Kompositionsprinzip* zu nennen. Er hat als erster ein neues formbildendes Element durch die Art der Aufeinanderfolge der zwölf Töne gefunden. Nach seiner Praxis kann diese Folge entweder sämtliche Töne enthalten oder nur einen Teil davon, zu welchem sich dann der Rest als komplementäres Gegenmotiv einstellt. Die Anordnung der Intervalle bleibt (ein ganzes Stück hindurch) die gleiche, wenn man von Variationen absieht und davon, daß jede Urreihe, wenn man die einem Stücke zugrunde liegende Folge so nennen will, außerdem in der Form der Umkehrung (von oben nach unten), des Krebses (von hinten nach vorn) und sogar in der Umkehrung des Krebses verwendet werden kann. Trotzdem sind nicht nur die Aneinanderreihung der Intervalle zwangläufig, sondern auch die Zusammenklänge mehrerer Reihen, die natürlich dann nicht als einzelnes Phänomen deutbar, sondern aus der Melodik des ganzen Stückes verständlich werden. So wird die Harmonik in jedem Stück anders, entsprechend der Struktur der ihm zugrunde liegenden Reihe.

Das führt zur Beleuchtung des Verhältnisses zwischen *Ein- und Mehrstimmigkeit in der neuen Musik. Die rein monodischen Formen, in denen die Melodie nur von einer rein harmonischen Begleitung gestützt wird, sind kaum mehr zu finden. Auch die Epoche, in der sich die Harmonie in melodisch und rhythmisch vollkommen bedeutungslose Füllstimmen auflöst, ist vorüber.* Bekanntlich hat Beethoven mit dem „obligaten Akkompagnement" begonnen. Die Begleitstimme fängt an, ihr Eigenleben zu führen. Heute sind diese Nebenstimmen so weit in den Vordergrund gerückt, daß sie sich gegen die Hauptstimme mehr oder minder stark abheben. Sie sind in ihrer Dynamik differenziert, was — ebenfalls von Schönberg — durch gewisse Bezeichnungen deutlich gemacht wurde. Jedoch kommt es in der neuen Musik nicht zu einem rein polyphonen Gewebe, wie es etwa in der Epoche der Gotik oder der vorklassischen Zeit üblich war, *da der moderne Künstler die Polyphonie ebenso wie die Homophonie bewußt als Kunstmittel mischt* und sich nicht eindeutig an Vorlagen hält. Ueberhaupt steht der Individualismus der Ausprägung eines einheitlichen Zeitstils feindlich entgegen, da die Experimente jedes Künstlers in verschiedener Richtung verlaufen. Auch ist es für den Betrachter ohne die historische Distanz nur sehr schwer möglich, aus vielen Einzelheiten allgemeine Richtlinien zu entwickeln.

Immerhin sind als Ergebnisse der neuen Musikströmung in allen Ländern schon jetzt die Erweiterung bzw. Auflösung der Tonalität im alten Sinne *harmonisch,* die Aenderung der Struktur und der Gliederung der Linie *melodisch* und das eigenartige Verhältnis zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit in bezug auf die *Setzweise* festzuhalten. *Paul A. Pisk, Wien.*

Agostino Steffani

Von Alfred Einstein, Berlin

Am 12. Februar starb in Frankfurt a. M. vor 200 Jahren einer der genialsten und merkwürdigsten Menschen seiner Zeit, Musiker, Diplomat, hoher geistlicher Würdenträger — man könnte die Liste seiner Aemter und Würden auf zwei Dutzend vermehren, sie reicht vom Kammermusikus und Hoforganisten bis zum Bischof —: *Agostino Steffani,* der Gegenwart eigentlich nur durch seine Beziehung zu Händel bekannt, obwohl diese Beziehung für ihn (nicht für Händel) nicht mehr war als eine Episode. Der Essai oder der Roman, der einen bedeutenden Menschen der Vergangenheit

ins Licht stellt, ist heute beliebt: wenn unsere Schriftsteller die Behandlung eines schwierigeren oder entlegeneren Kapitels der Musikgeschichte, als Beethoven, Weber oder Schubert sie voraussetzen, beherrschten, Agostino Steffani hätte auf seinen Biographen nicht zu warten.

Geboren war er am 25. Juli 1654 in Castelfranco im Veneto, in jenem noch heute (oder mindestens noch vor 1914) mit seiner lückenlosen efeubewachsenen Stadtmauer umgebenen Städtchen nahe bei Treviso; an die Mauer lehnt sich die Kirche, die als köstlichsten Schatz die stille und adelige Madonna des Giorgione birgt. Aber der Stammbaum seiner Voreltern führt nach Padua und nach Venedig. In Padua sitzt der kleine Agostino auch auf der Schulbank, als Kurfürst Ferdinand Maria auf einer Devotionsreise zum „Santo" den noch nicht Dreizehnjährigen singen hört und ihn mit sich nach München nimmt. Er wird erst dem Obristen-Stallmeister des Kurfürsten in Obhut gegeben, dann aber für drei Jahre dem Hofkapellmeister *Johann Kaspar Kerll*, bei dem er Klavier- und Orgelspielen lernt und in dessen Turniervorspiel „Le pretensioni del Sole" er wahrscheinlich eine Sopranrolle singt; für das, was er bei ihm gelernt hat, lohnt er ihm mit Undank, und treibt Schulden, die Kerll bei ihm gemacht hat, unnachsichtlich ein. 1671 kommt er zu einem alten Kammerdiener und Schatzverwalter in Kost und Logis und verursacht mächtige Kosten, für die das Hochzahlamt murrend aufkommt, indes der Hof selber gegen den Jungen, von dem ein besonderer Persönlichkeitszauber ausgegangen sein muß, stets die größte Langmut bezeigt. Mit achtzehn Jahren geht er nach Rom und bleibt da zwei Jahre lang in der Lehre bei *Ercole Bernabei*: in Rom lernt er den kirchlichen Prachtstil, den vokalen Kammerstil an der Quelle kennen, er ist mit zwanzig Jahren künstlerisch und menschlich völlig fertig — so fertig auch als Persönlichkeit, daß man ihm von München aus den Weggang Kerlls verheimlicht, weil man ihm zutraut, daß er selber die Nachfolgerschaft anstreben werde. Und nun folgen vierzehn entscheidende Jahre in München. Er steigt auf der Stufenleiter der musikalischen Aemter so hoch, als er bei Lebzeiten von Ercole Bernabei, den er als Nachfolger Kerlls mitbringt, steigen kann; er zieht seine ganze Familie nach München nach, Vater, Mutter, Schwester, seinen Bruder Ventura (Tertago), der ihm die Texte für seine ersten Opern liefert; mit 26 Jahren wird er Priester und heißt sich seit 1682 Abt von Lepsing, als Inhaber einer Pfarrpfründe in der Grafschaft Oettingen-Wallerstein; er intrigiert und bohrt, um Erzpriester zu werden, aber die Kurie bleibt vorläufig harthörig. Mit Ercole Bernabeis Sohn, Giuseppe Antonio, der ihm gleichgestellt ist, verträgt er sich nicht; mehrmals reißt er nach Italien aus, und in den Jahren 1678 und 79 macht er wohl die wichtigste Kunstreise seines Lebens: er geht nach Paris, lernt wahrscheinlich seinen Landsmann *Lully* (dem er an Klugheit, Geschmeidigkeit und an Genie noch überlegen ist) und dessen „Bellerophon" (31. Januar 1679) kennen, darf vor Ludwig XIV. spielen und reist über Turin, wo man sein „delikates Spiel" am Hof ebenfalls bewundert, nach Hause. Daneben laufen Reisen mit dunklem Zweck, über den die Akten schweigen: Steffani ist Diplomat, oder sagen wir zunächst Agent in besonderen Angelegenheiten seines Herrn seit 1679, des Kurfürsten Max Emanuel geworden — in den Annalen der bayrischen Historie der „Türkensieger", vor dem Spiegel der Geschichte eines der halt- und skrupellosesten Subjekte, die je einen Thron gedrückt haben. Steffani sieht sich vor allem die etwaigen zukünftigen Gattinnen Max Emanuels an; er macht (zweifellos höchst ländliche) Neuburger Prinzessinnen lächerlich, er intrigiert gegen den Wiener Hof und dessen Kandidatin, die Erzherzogin Maria Antonia; er ist Feuer und Flamme für die Tochter der Herzogin Sophie von Hannover, Sophie Charlotte; und wenn Max Emanuel auch die Habsburgerin heiraten muß und Sophie Charlotte den Brandenburger Kurprinzen heiratet und damit die erste Königin von Preußen wird, er selber, Steffani, läßt die Beziehung zu dem hannoveranischen Hofe nicht erkalten; schon damals steht er in Verbindung mit keinem Geringeren als *Leibniz*. Im Sommer 1688 geht er, nachdem er vorher sich noch in Venedig in der Oper umgesehen hat, nach Hannover.

Hier steigt er auf seiner dreifachen Stufenleiter immer weiter. Zunächst ist er Opernkomponist; mit einer Oper von ihm wird das neuerbaute Opernhaus in Hannover glänzend eröffnet, und die auf diesen „Enrico Leone" folgenden Opern werden *die für die Entwicklung der deutschen Oper einflußreichsten Werke überhaupt*, sie werden in Hamburg alle nachgespielt, und Musiker wie *Kusser* und *Keiser*, mit ihrer Verschmelzung des französischen und italienischen „goût", sind ohne dies Vorbild gar nicht zu denken. Aber bald wird seine diplomatische Aufgabe wichtiger. Er ist der Agent, um an den deutschen Höfen die Widerstände zu brechen, die sich der Verleihung der

Kurwürde an den braunschweig-hannoveranischen Hof entgegenstellen; er kommt zu allen Inhabern der Kurwürde, und am längsten hat er wieder bei Max Emanuel in Brüssel zu verweilen; dazwischen ist er (1690) wieder in Venedig oder (1692) in Padua. Zum Lohn für seine Verdienste wird er apostolischer Protonotar. Nach Ernst Augusts Tod (1698) scheint ihm Hannover etwas verleidet gewesen zu sein; er ist mehr als je auf Reisen und sucht wieder Verbindung mit einem katholischen Hof; 1701/1702 ist er bemüht, den Uebergang Max Emanuels zu den Franzosen zu hindern, bereits im Auftrag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz — eines der Neuburger Wittelsbacher, bei denen er einst so schlecht angeschrieben war. Im Jahre 1703 tritt er ganz in die Dienste dieses etwas beschränkten, aber Kunst und Pracht liebenden Fürsten, der eine Medici zur Frau hat, er wird Geheimrat, Regierungspräsident; er schreibt noch ein paar seiner großartigsten Opern, aber schon nicht mehr unter seinem Namen; er beginnt nunmehr im größten Stil seine Arbeit zur *Rekatholisierung der deutschen Fürstenhöfe* (1704 ist er z. B. in Dresden, 1711 will er den Landgrafen von Hessen-Darmstadt dem alleinseligmachenden Glauben gewinnen), und seine Minierarbeit scheint so erfolgversprechend, daß ihn 1706 der Papst zum Bischof von Spiga ernennt — zum Bischof in partibus infidelium, aber immerhin zum Bischof. Er ist auf der Höhe seines Lebens, als er im Winter 1708/09 nach Rom reist und in St. Peter die Messe zelebriert; er ist mit den höchstfliegenden Plänen nach Deutschland zurückgekehrt, und ich bin überzeugt, daß ihm der Kardinalshut nicht zu hoch stand. Er hat einmal versucht, mit Hilfe von Unterröcken den preußischen König — den „Soldatenkönig"! — zu konvertieren, und wenn ihm das gelungen wäre, hätte er vielleicht einmal sogar nach der Tiara greifen dürfen; in Wahrheit hat er Berlin unter Blitz und Donner verlassen.

Der erste Schritt zur Erreichung seines Ziels war die Obsorge über die Katholiken Norddeutschlands; er läßt sich 1709 zum Apostolischen Vikar von Norddeutschland ernennen und schlägt seine Residenz wieder in Hannover auf. Damit beginnt sein Stern in dem Augenblick zu erbleichen, in dem sein Ehrgeiz sich zum Höchsten spannt. Er reibt sich auf in Kirchenbausorgen und der täglichen Kleinarbeit der Missionen; er ist in ständiger Geldnot. Unmöglich, in kurzem eine Geschichte dieser Leidens- und Altersjahre zu geben; genug, 1722 ist er fertig und flüchtet zunächst nach Venedig, im Jahr darauf nach Padua, wo er bis 1725 bleibt, ganz in der Stille der Landstadt, die Padua damals geworden war, „ein Wunder, wenn zwei Leute sich auf der Straße unterhalten". Dann kehrt er, auf trügerische Hoffnungen hin, man werde ihm die Einkünfte seiner Abtei Selz im Elsaß, um die er ein Leben lang gekämpft, verschaffen, nach Hannover zurück; er hat 6000 Scudi Schulden, er verkauft seine herrliche Gemäldesammlung, die ihm 550 Thaler bringt, er sucht Zuflucht beim Kurfürsten von Mainz, einem seiner größten Gönner. Auf der Reise trifft ihn der Schlag. Noch um seinen Nachlaß entbrennt der Kampf: die Kurie macht gegenüber den Erben ihre Rechte auf Steffanis Papiere geltend: drei mächtige Kisten, von denen zwei mit Akten denn auch nach Rom wanderten, die dritte mit den Musikalien nach Castelfranco. Der Inhalt der ersten zwei ist im Archiv der Propaganda in Rom erhalten, 86 umfangreiche Folianten, jede Seite das Dokument eines unglaublich beweglichen Geistes; von dem der dritten ist jede Spur verschollen.

In der Tat, wir besitzen das Lebenswerk Steffanis nur fragmentarisch. Eine Reihe Opern, zwei gedruckte Kirchenwerke, ein mächtiges Stabat Mater, ein paar Kantaten mit oder ohne Instrumentalbegleitung, 85 Kammerduette. Aber auch mit diesem Torso seines Schaffens ist er der größte italienische Musiker zwischen Carissimi und Scarlatti; *für Deutschland jedenfalls der einflußreichste Meister seiner Zeit*. Seiner französischen Reise verdankt er Anregungen, vor allem für den Stil seiner Ouvertüre, für die Arie in Tanztypenform; trotzdem ist er nichts weniger als ein „Eklektiker", trotzdem ist er Italiener durch und durch. Soweit sich mit dem herrlichsten *Maß*, der reinsten Harmonie der Form der Begriff der Genialität verträgt, war er sicherlich ein Genie. Er steht noch in einer Periode, wo „Form" noch nichts Erstarrtes, etwas Flüssiges und Lebendiges ist, man erkennt das am klarsten etwa beim Vergleich seines tiefen, individuellen, flüssig und reich geformten Stabat Mater mit dem des Pergolesi, oder seiner Duette mit denen Händels. Die Kammerduette *Händels*, sicherlich nach Steffanis Modell gearbeitet, sind monumentaler als die Steffanis, aber nicht größer. Höchstens bei Mozart gibt es noch diese Verschmelzung von Strenge und Freiheit wie in diesen Meisterwerken für zwei Gesangsstimmen und Basso Continuo, und der Begriff Kantabilität — freilich der großen Kantabilität des Zeitalters der Kastraten, des langen

Atems — hat überhaupt niemals einen höheren Inhalt gehabt. Jede der Opernarien Steffanis, die mit Continuo in der Spannung zwischen Melodie- und Baßlinie, die mit reicherer Instrumentalbegleitung im Wechselspiel von Stimme und Instrumenten, zeigt diese reinste Kantabilität und die feinste, sorgfältigste polyphone Haltung zugleich. Es gibt ein Werk von Steffani, das beweist, daß er sich seiner Eigenart bewußt war: 1685 erscheinen in München zwölf dreistimmige Motetten von ihm, bei denen man jede beliebige Stimme weglassen kann, ohne dem „Satz", ohne der Völligkeit der Komposition zu schaden. Wer das konnte, und Steffani konnte es, der war ein Meister der Kunst und der Melodik. Seine Stunde wird schlagen, wenn einmal seine sämtlichen Werke *gedruckt* vorliegen werden, wenn wir wieder einmal zum Sinn des 18. Jahrhunderts zurückkehren, das jedes seiner Duette als Kostbarkeit sammelte und in Hunderten von Abschriften verbreitete.

Zur Notenbeilage

Carissimi

„Kein Komponist des letzten Jahrhunderts war beliebter bei seinen Zeitgenossen und mehr geachtet von der Nachwelt als *Giacomo Carissimi*", schreibt Charles Burney im 4. Band seiner berühmten Musikgeschichte vom Jahre 1789. Zu diesem hohen Ansehen war Carissimi (1604—1674) gelangt weniger durch Aufsehen erregende Kühnheiten als dadurch, daß er in seinem Werk — ähnlich wie fast ein Jahrhundert später J. S. Bach — eine großartige Synthese alles dessen schuf, was der um 1600 hervorbrechende *„stile nuovo"* bisher an neuen Errungenschaften gebracht hatte. Infolgedessen sah man bald in ihm nicht nur den Vollender der Formen, an deren Entwicklung mehrere Generationen gearbeitet hatten, sondern er wurde seiner Zeit und den nächsten Nachfahren überhaupt zum Repräsentanten der neuen musikalischen Sprache, zum Ueberwinder des strengen Canons der Kirchentonarten und Schöpfer der modernen, auf Dominant- und Unterdominantbeziehungen der Akkorde organisch sich aufbauenden Harmonik. Mattheson nennt ihn gar den „Urheber und Erfinder des Rezitativs und der Kantaten". Nicht minder geehrt und gesucht wie als Schaffender war Carissimi als Lehrer. Die besten Köpfe des jungen Nachwuchses zählten zu seinen Schülern, als deren bedeutendste die Italiener Cesti, Colonna und Alessandro Scarlatti, der Franzose Charpentier, die Deutschen Christoph Bernhard und Johann Kaspar Kerll genannt seien. Vornehmlich auch in der *deutschen* Musik des Barock fand Carissimis Wirken einen starken Nachhall. Schon durch seine Stellung als Kapellmeister des Collegium Germanicum in Rom traten viele dort studierende deutsche Musiker und Theologen zu ihm in direkte Beziehung und sorgten dafür, daß sein Ruf frühzeitig über die Alpen drang. Von Deutschland ging denn auch im 19. Jahrhundert die Wiederbelebung seines Werkes aus, als Chrysander zur Ergänzung seiner Händel-Publikationen vier Oratorien in Partitur herausgab (1869) und in anschließenden Aufsätzen auf die Bedeutung des Meisters hinwies. Seitdem sind Carissimis 12 Oratorien wiederholt Gegenstand der Forschung gewesen, einige liegen in mehreren praktischen Ausgaben vor und werden — besonders Jephtha — gelegentlich aufgeführt. Daß Carissimi ein noch reicheres Erbe an *weltlicher* Kammermusik, an Solokantaten, Canzonen, Canzonetten, Duetten, Terzetten, Serenaden etc. hinterlassen hat, ist weniger bekannt, obwohl gerade in diesen Kompositionen seine von den Zeitgenossen gerühmte Kunst in der musikalischen Wiedergabe der „Affekte" deutlicher hervortritt und auch die Ausbildung, die das Rezitativ und die verschiedenen Arientypen (zweiteilige, Dacapo- und Refrain-Arie) in diesen Werken erfuhren, das Opernschaffen seiner Zeit und seiner geistigen Nachkommen in hohem, noch bei weitem nicht voll erkanntem Maße gefördert haben. Nur vereinzelte Stücke dieser weltlichen Musik sind bisher wieder ans Licht gekommen, und *unsere Sängerwelt begnügt sich damit, dem Meister ihren Tribut zu zollen, indem sie immer wieder die gleiche, von Gevaert herausgegebene, von Parisotti und vielen anderen nachgedruckte Canzone „Vittoria, mio core" auf ihre Konzertprogramme setzt.* Die kleine zweistimmige Canzonette, die hier als Nachzügler von acht großen, kürzlich von mir veröffentlichten Kammerduetten[1] er-

[1] Alte Meister des Belcanto. Italienische Kammerduette des 17. und 18. Jahrhunderts. II. Bd. Edition Peters.

scheint, soll die Sänger auf diese Publikation und auf die dankbaren Aufgaben, die sie ihnen bietet, aufmerksam machen. Während die künstlerische Persönlichkeit Carissimis, der uns als ein Mann von hoher Statur und melancholischer Gemütsart geschildert wird, sonst durch die monumentale Ruhe und klassische Haltung, die Klarheit und den hohen Ernst des Geistes, die vornehme Einfachheit der Ausdrucksmittel als die eines echten Römers gekennzeichnet ist, macht unser kleines, leichtwiegendes Musikstück mit der seltener zum Vorschein kommenden, liebenswürdigen Seite seines Wesens bekannt. Gerade hier wird der Kenner neben der Prägnanz der Motive, dem Adel der Linien, der natürlichen Eleganz des Satzes die große Kunst bewundern, mit der Carissimi im engsten Rahmen einem so winzigen Gebilde bei aller Leichtigkeit der Diktion ein derartig markantes Gepräge zu geben vermochte. Als man einmal in seiner Gegenwart die Anmut und den leichten Fluß solcher scheinbar in müheloser Improvisation entstandener Arbeiten rühmte, soll Carissimi ausgerufen haben: „Ah! questo facile, quanto è difficile!"

Die Zeit Carissimis bevorzugte wegen der Schwierigkeiten und hohen Kosten des damaligen Notendruckverfahrens die Verbreitung von Musikwerken durch Kopistenhand. So wird unser Duett hier *zum erstenmal im Druck* veröffentlicht. Es ist dem 4. Band „D'Autori Romani", der kostbarsten und reichhaltigsten handschriftlichen Sammlung römischer Kammermusik dieser Zeit entnommen, die in der Bibliothek des Liceo musicale „Martini" in Bologna aufbewahrt wird. Die Ausarbeitung des Continuo, die Tempoangaben und dynamischen Zeichen sind Zusätze und mögen daher nur als Vorschläge genommen werden. — Dem mit der italienischen Sprache nicht Vertrauten diene die möglichst wörtlich gehaltene, dem Originaltext Zeile für Zeile entsprechende Uebersetzung.

Ludwig Landshoff, München.

* * *

Oh, se mai di quell' arsura,	O, wenn jemals von diesem Brennen,
Onde cinto il cor sfavilla,	Von dem rings mein Herz entfacht ist,
S'apprendesse per ventura	Sie von ungefähr bemerkte
In chi m'arde, una favilla!	(Auch nur) ein Glimmen, sie, die mich verbrennt!
Quanto, oh quanto	Wie laut, o wie laut
S'un bel canto	Würde ich in schönem Singen
D'ogni intorno andar farei	Weit und breit verkünden
Le mie fiamme e i suoi trofei!	Mein Entflammtsein und ihre Tugend!
Troppo è ver, ch'a poco a poco	Nur zu wahr ist's, daß ich immer mehr
Mi distimpro e mi disfaccio,	Hinschwinde und verfalle
E che'l sen, ch'avvinto foco,	Und daß jenes Herz, das zu Feuer wird, wenn es bezwungen,
In sè stesso è pien di ghiaccio.	An sich ganz und gar vereist ist.
E pur troppo	Und leider
È d'intoppo	Hält zurück
Il vigor d'amaro lume,	Der trüben Leuchte Macht (mich),
A chi Febo ha per suo nume.	Der (doch) Phöbus als seinen Gott hat.

* * *

Johann Philipp Krieger

Das in der Musikbeilage der vorliegenden Nummer erstmalig mitgeteilte Lied von *Johann Philipp Krieger* führt uns hinein in die sogenannte „liederlose Zeit" Deutschlands. Nach der Hochblüte des weltlichen Liedes im 17. Jahrhundert zur Zeit einer Heinrich Albert und Adam Krieger setzte gegen Ende des Jahrhunderts ein Tiefstand in der weltlichen Liedkomposition, ein Ueberdruß am Liede und schließlich für ein halbes Jahrhundert ein fast völliges Versagen der Liedproduktion ein. Die dem Niedergang vorangehende Periode der Liedkomposition hatte das Einfache und Volkstümliche im Liede beinah bis zum Extrem betont. Das kulturell Wichtige dieses Einfachheitsprinzips war, daß die Lieder allen Volksschichten zugänglich waren, daß sie

vom Studenten wie vom einfachen Mann, bei der geselligen Freude wie bei der Arbeit gesungen werden konnten. Als unerwünschte Folge zeigte sich aber bald, daß diese Lieder in die Sphäre des Gemeinen gerieten, zersungen wurden und schließlich nur noch als Gassen- und Schenkenmusik dienten. Kretzschmar teilt in seiner Geschichte des neuen deutschen Liedes literarische Zeugnisse über diesen Verfall mit, aus denen hier ein Vers Christian Weises (1684) zitiert sei:

„Die Welt ist zwar erfüllt, wo man die Melodeyen
Vor fünfzig Jahren her in Rechnung bringen will;
Doch was die Bauern schon in ihrem Tanze schreien,
Das übertäubet auch das beste Saitenspiel.“

Neben dieser Trivialisierung des weltlichen Liedes konnten sich auch die wenigen Komponisten nicht behaupten, die künstlich edle Einfachheit erstrebten.

Als weiterer Grund für das mangelnde Interesse am Liede ist ferner das Aufblühen der Oper anzunehmen. Die Oper ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts allenthalben populär geworden. Aus einer Renaissanceschöpfung, die nur für den Geschmack und den Verstand weniger Gebildeter zugänglich war, hatte sie sich textlich, musikalisch und szenisch den Anforderungen eines breiten Publikums angeglichen. Diese Form zog das Publikum aller Schichten am meisten an; hier konnte man prunkvolle Ausstattungen sehen, konnte man den kunstvollen Ziergesang der Primadonnen und Kastraten bewundern. Vor allem *die Arie als Hauptform* dieser Operngattung nahm die Hörer immer wieder gefangen. Die Komponisten, soweit sie nicht auf dem Boden der Kirchenmusik standen, verwandten alle Kraft auf die Komposition ihrer Opern. Das schlichte Lied wird daneben vergessen. Noch 60 Jahre später glaubt man sich entschuldigen zu müssen, wenn man Lieder herausgibt, und der Theoretiker Marpurg z. B. muß noch um 1760 ausdrücklich versichern: „Jeder gute Oden-(Lied-)Setzer ist ein Künstler im Kleinen“. — Ganz ist aber das Lied in jener „liederlosen Zeit“ zum mindesten in der häuslichen Musikübung nicht vergessen worden. Die italienische Opernarie kam ihrer technischen Schwierigkeiten wegen für den Liebhaber nicht in Frage. Aber *die deutschen Opern des 17. Jahrhunderts enthielten liedmäßige Sätze* für die Darstellung der naiven Personen (allerdings auch der Narren). Aus solchen Opern eines *Löhner, J. W. Franck, Kusser* und *Keiser* gab man ausgewählte Lieder zum Cembalo für den häuslichen Gebrauch heraus. Einer ähnlichen Sammlung entstammt das vorliegende Lied des Weißenfelser Kapellmeisters Johann Philipp Krieger, das 1690 unter 108 Liedern aus den Opern „Flora“, „Cekrops“ und „Prokris“ Kriegers erschienen ist.

Die Lieder dieser Sammlung behandeln, wie Kretzschmar fein humoristisch sagt, Liebesfreude, Liebesklage und Liebesphilosophie. Der Text des in der Beilage gedruckten Liedes wählt für diese (zwischen den Zeilen zu lesende) „Liebesphilosophie“ in naiver Weise das Bild des Jagens. Man kann die Herkunft des Liedes von der Bühne deutlich erkennen. An der späteren Liedästhetik gemessen, ist es insofern dramatisch und nicht rein „liedmäßig“, als es darstellt und malt, statt reinen Ausdruck zu geben. Und doch geschieht dies Malen in so naiver Weise, daß das Liedchen auch ohne szenische Umwelt seiner vollen Wirkung sicher ist. Krieger bedient sich der laufenden Koloratur zur Darstellung des Jagens, eines Mittels, das schon in älteren Jagdmalereien vielfach angewendet wird. Der Vortrag ist durchaus leicht und flüssig zu wählen, ohne dramatische Akzente. Die nach dem Continuo frei ausgesetzte Klavierbegleitung sucht diesen Charakter zu unterstreichen. Man beachte beim Spiel besonders das *non legato*. — Aus Kriegers Leben seien noch ein paar Tatsachen angeführt: Er wurde 1649 in Nürnberg geboren, kam 1663 nach Kopenhagen, wurde 1670 Kammerorganist in Bayreuth und von dort zum Studium des italienischen Stiles nach Venedig und Rom geschickt. Nach seiner Rückkehr wurde er Kapellmeister in Bayreuth; von 1677 bis zu seinem Tode 1725 war er Kapellmeister und Organist am Hofe zu Halle und Weißenfels. Die Bedeutung des weitberühmten Mannes faßt Mattheson in die Worte zusammen: „Dieweil er lebet, hat er einen größern Nahmen, denn andere tausend; und, nach seinem Tode, bleibt ihm derselbe Nahme.“ *Gotthold Frotscher, Danzig.*

Neuausgabe älterer Musik

Von Otto Vrieslander, Wien

Nagels *Musikarchiv* nennt sich ein Unternehmen des Wiederabdruckes älterer Musik, von welchem bis jetzt 12 Hefte vorliegen. Ich weiß nicht, wen der Verlag A. Nagel, Hannover, zu seinem Berater hat; aber das weiß ich wohl: das Unternehmen ist ein ausgezeichnetes, weil es sich zum Grundsatze des Urtextabdruckes bekennt, dem einzigen Grundsatze, welcher heute für den Neudruck sowohl der großen wie der kleineren Meister allein in Betracht kommen darf, da wir, welches nicht zu leugnen ist, doch mehr und mehr vom sogenannten „Bearbeitertum" abrücken, welches freilich auch vonnöten war angesichts der bedeutenden Gefahr vollkommener Quellenversumpfung. Nebenbei merke ich an: Welche Verdienste hätte der Verlag Ullstein mit seinen großen Mitteln sich um die Kunst erwerben können, wenn auch er diesem Grundsatze sich verdungen hätte, anstatt seine Klassikerausgaben nun doch wieder in der „Herausgeberweis" und „Bearbeiterweis" von allen möglichen Prominenten, Pianisten, Virtuosen und anderen unzuständigen Leuten nach selbstherrlichem Gutdünken verderben zu lassen.

Unter vorliegender Ausgabe, welche folgende Hefte bis jetzt umfaßt: J. Christian Bach, 2 Sonaten für Klavier, Flöte oder Violine; J. Ernst Bach, Sonate Nr. 1, D dur, für Klavier und Violine; Deutsche Klaviermusik aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts; J. Christian Bach, Sonate C dur vierhändig; A. Steffani, Trio Sonate Nr. 4 B dur, für 2 Violinen, Violoncello und Klavier; Michael Haydn, Divertimento D dur für 2 Violinen, Viola und Baß; C. P. E. Bach, die preußischen Sonaten 1—3 (Op. 1) erscheint allen voraus der Neudruck der C. P. E. Bachschen Sonaten der stärksten Beachtung wert. Von diesem Meister gibt es leider noch immer viel zu wenig Neudrucke und keine Gesamtausgabe. Der Herausgeber, *R. Steglich*, ist zweifellos ein feiner Kopf, mit Geschmack wohlbegabt, und sein Vorwort, das im wesentlichen Bachsche Zitate bringt, nebst einer Uebersetzung der Sonatenwidmung an Friedrich den Großen — daher der Name der preußischen Sonaten — zeigt einen Musiker von Kultur und Kennerschaft. Schon durch den Abdruck der Zitate Bachs beweist er, wieviel Bedeutung er mit Recht dem genialen geschriebenen Worte Bachs zuerkennt. Nur einen Satz seines Vorwortes kann ich nicht gelten lassen. Er schreibt: „Trifft man beim Vortrag der Sonaten diesen besonderen Charakter nicht, spielt man sie etwa so, wie es die Klavierwerke Joh. Seb. Bachs erfordern, so klingen sie starr; trägt man sie in der leichtflüssigen Art vor, die Mozart angemessen wäre, wirken sie matt." Mozart spielt man nicht „leichtflüssig", noch besteht ein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Vortragsart der beiden Bache. Spielt man etwa Seb. Bach starr, so ist man ein schlechter Klavierspieler, und die „flüssige" Mozart-Spielerei wollen wir getrost den Herren Pianisten und Virtuosen überlassen, welche es weder bei den Bachen noch bei Mozart treffen. Man spiele die Meister überhaupt nur nach dem Inhalte, nach den Notenköpfen. Denn unter Umständen kann man auch Seb. Bach „leichtflüssig", kann man sogar Chopin „starr" spielen müssen, nämlich dann immer, wenn es die Darstellung der Synthese an der betreffenden Stelle so will, worüber allein die Noten aussagen. Der Vortrag hat lediglich leidenschaftlich zu sein, leidenschaftlich freilich im Sinne des inneren Musikgestaltens. Und übrigens habe man den Inhalt zu studieren, um Herr der Materie zu werden, alles andere Angebenwollen von Spielweisen ist gefährlich, weil es zu Mißverständnissen führt oder doch günstigenfalls nichts über den wirklich geforderten Vortrag aussagt. Im obigen Fall ist der Rückschluß gefährlich, da der Nichtkenner nur in dem herkömmlichen falschen Allgemeinempfinden bestärkt wird, als müsse Seb. Bach gar „starr" gespielt werden; während selbst eine Bachsche Fuge, eine Händelsche Suite nur durch die innere Leidenschaft des musikalischen Gestaltens zur Darstellung gelangen können und man in diesem Sinne sagen darf: Bach und Händel müssen genau so leidenschaftlich gespielt werden als etwa die Chopinsche Barcarole. Wieviel Schaden hat doch der Gedanke gestiftet, daß Seb. Bach und Händel im starren Gleichgewicht, ohne Artikulation, ohne rubato, ohne Akzentuierung dargestellt werden müssen, nur weil man nicht hinter die heftige, ja ungeheure Leidenschaft des Inhalts noch gekommen ist.

Zu meiner Freude höre ich, daß, vom baldigen Erscheinen der Nr. 4—6 dieser vorliegenden Sonaten Op. 1 abgesehen, auch das Op. 2, die Württembergischen Sonaten, erscheinen sollen in

derselben Sammlung. Denn letztere bilden gegenüber dem Op. 1 einen Fortschritt des Inhaltes, der Spannungen, bilden einen Höhepunkt im Sonatenschaffen dieses Meisters, wie er nur noch zweimal vorkommt: bei den 6 Probesonaten zu seinem theoretischen Werke, dem Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, sowie bei den berühmten 6 Sammlungen für Kenner und Liebhaber, welche die Krönung seines Lebenswerkes bilden. Das vorliegende Op. 1 aber ist in seiner Art ungemein interessant und besonders als charakteristische Absage an das Schaffensprinzip Seb. Bachs von Wichtigkeit; bildet es doch sozusagen den Anfang einer neuen, der homophonen Sonaten-Epoche. Besonders schön ist das Adagio der dritten Sonate, ein echtes obligates „Trio", das noch mancherlei Vergleiche mit der polyphonen Satztechnik des Vaters zuläßt, dennoch im Gang der Urlinie, in der Art der Diminutionen, kurz, dem Gesamtinhalte nach so heterodox gestaltet erscheint, daß man unmittelbar spürt und erhorcht: das ist der Wesenheit des alten Bach entgegengesetzt, das ist eine neue Erscheinungsform des Synthesewillens. Steglich ändert nichts und bringt so den wirklichen Originaldruck vor Auge und Ohr.

Die unterm Text beigefügten Kadenzen gefallen mir nicht sonderlich. Wie solche etwa beschaffen sein müßten, um durchaus stilgerecht und inhaltentsprechend zu wirken, darüber hat Bach selber sicher die beste Anschauungslehre erteilt: Man sehe die ans Fantastische grenzenden Wunderdinge in seinen Probesonaten zum „Versuch", besonders die unbeschreiblich tiefsinnigen zu Sonate 4, Largo maestoso, und zu Sonate 6, Adagio affetuoso e sostenuto. Letztere habe ich in meiner Bach-Biographie eigens als Muster dieser Gattung abdrucken lassen, als einen Beweis kadenzsicherer Kulturhöhe, die nicht einmal mehr vom nachfolgenden Wiener Dreigestirn erreicht, freilich auch nicht mehr angestrebt wurde. Versäumen möchte ich nicht, auch auf die anderen Werke dieser Sammlung nachdrücklichst hinzuweisen. So ist Heft 3, Deutsche Klaviermusik aus dem Beginne des 18. Jahrhunderts, ein charmantes Heftchen völlig vergessener Stücke. Heft 4 bringt eine reizende Sonate C dur für 4 Hände von J. Christian Bach, meines Wissens wo nicht das erste überhaupt, so doch eines der frühesten vierhändigen Originalwerke.

Ueberhaupt darf jeder bisherige Band eine Bereicherung genannt werden, womit gewiß ein hohes Lob ausgesprochen ist. Sehr klüglich hat der Verlag Bedacht auf Ausführung auch für mittlere Kräfte genommen. Als Unterrichtsmaterial im edlern Sinne ist die Sammlung, welche fortgesetzt wird, angelegentlich zu empfehlen. Dazu ist die Ausstattung musterhaft. Einfach, aber würdig. Schönes Papier und vortrefflicher, deutlicher Druck. Erfreuliche Urtexte alles in allem. Wenn der Verlag in seinem Prospekte ankündigt: Die Werke sind originalgetreu, ohne Schwierigkeiten, ganz besonders für den Unterricht und die Hausmusik geeignet, so ist das nicht zu viel gesagt. Uebrigens kündigt er eine Subskription auf die Sammlung an, welche jährlich etwa 12 Hefte umfassen wird. Eine solche Bezugs- und Kaufserleichterung ist unserer Zeit nicht unangemessen. So darf man denn dieses Unternehmen als ein gediegenes aufs beste empfehlen.

Zeitlupe und Klaviertechnik

Diese „*Zeitlupe*" ist eine Filmaufnahme von 160 Bildern in der Sekunde (der gewöhnliche Film arbeitet mit nur 16 Aufnahmen im gleichen Zeitraum). Der Zweck ist, möglichst kleine Teilstückchen einer im raschesten Tempo verlaufenden Bewegung gewissermaßen im Fluge zu erhaschen, um das Ganze dann in beliebig verlangsamtem Zeitmaß vorführen zu können. Solche Filme sind an sich nichts Neues; neu ist aber der Einfall, *zu Studienzwecken den Pianistenarm in seiner vollen Tätigkeit aufzunehmen und das einer ungeschulten Beobachtung unentwirrbare Spiel der Kräfte in seinen winzigsten Einzelheiten aufzudecken*. *Louta Nounneberg*, die den Gedanken faßte und mit Hilfe der Piano-Firma Pleyel in Paris in die Tat umsetzte, war Schülerin des Meisters Leschetitzky gewesen; sie gehört zu jenen kritisch veranlagten Naturen, die sich eines Tages fragen, ob das Unmaß reintechnischer Uebung, die daran gesetzte Zeit und Nervenkraft, durch entsprechenden Erfolg gerechtfertigt werde. Ein Zufall brachte ihr Klarheit. Sie sah Zeitlupenaufnahmen eines gehenden Menschen, eines rennenden Pferdes und erkannte, was sie schon von der pianistischen Bewegung vermutet hatte: *Die scheinbar*

gerade Linie der Bewegung war eine Folge rhythmisch gegliederter Zick-Zack- oder besser: Wellenlinien. Nun hatte sie keine Ruhe mehr, bis sie das Meisterspiel eines Casadesus, eines Alfred Cortot seziert vor Augen sah. Um ganz sicher zu gehen, nahm sie die gleichen Stellen (Anfänge Chopinscher Etüden) bei drei verschiedenen Spielern auf: bei allen ergab sich das bis auf unscheinbare (im Bau der Hände begründete) Abweichungen *gleiche* Bewegungsbild. Wer sich gründlich mit der „Natürlichen Klaviertechnik" Breithaupts auseinandergesetzt hat, für den bringen diese wundervollen Einzelheiten virtuoser Bewegung nichts Ueberraschendes; den grundsätzlichen Reformgegnern aber dürfte es schwer werden, vor diesen analysierenden Bewegungsbildern jene vielverketzerten Bewegungen der in Einzelwellen rollenden, schwingenden oder gleitenden Hand einfach wegzudisputieren.

Louta Nounneberg nennt, was ihr der Film unwiderleglich gezeigt hat, ebenfalls „natürliche Technik" und erwähnt in diesem Zusammenhang den Engländer Tobias Matthay und für Deutschland: Breithaupt. Anstatt sich aber den Aufbau der neuen Bewegungslehre anzueignen, ließ sie es dabei bewenden, deren Richtigkeit auf ihrem Wege bewiesen zu haben und baute sich ein eigenes Lehrsystem auf. Sie glaubt, der Schüler solle das auf der Leinwand Erschaute in der eigenen Vorstellung nacherleben, so daß er die betreffende Stelle ohne weiteres wiedergeben kann. Wie sich wohl die Vorbildung solcher Schüler gestalten soll? Das Film-Vorbild setzt auf künstlerischer Stufe nahender Vollendung ein! Der „natürlich" Geschulte bedarf der optischen Studie höchstens zur Bestätigung; den künstlich *Ver*schulten, bewegungstechnisch nicht schöpferisch Begabten, dürfte der Anblick des in eine Vielheit von Bewegungen und Bewegungsrichtungen aufgelösten technischen Gesamtwurfs eher beängstigen oder verwirren. Das Schlimmste aber ist, daß der Schüler wohl sieht, aber weder hört, noch fühlt! Wer sein Armgewicht nicht „hat", der sieht in der verlangsamten Bewegung ein Bild fast greisenhaft kraft- und gewichtslosen Dahinschleichens, während die im Feuer blitzender Akkordbrechungen auf- und abrasende Hand die Kraftquelle des lebendigen geschleuderten Gewichts benutzt. — Kein Lehrmittel, wohl aber außerordentlich lehrreich ist die Zeitlupe für die Klaviertechnik.

Alle Klavierpädagogen sollten die Bilder sehen, denn das „bewährte Alte" ist nur so lange gut, bis das „bessere Neue" kommt, es abzulösen.

Anna Roner, Zürich.

Bücher und Noten

„Das neue Werk". Im gemeinsamen Verlag B. Schotts Söhne, Mainz, und Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Als bedeutsamer Auftakt zu gemeinsamer Arbeit fand im Juli 1927 die erste Begegnung zwischen der deutschen Moderne und der musikalischen Jugendbewegung statt, als in Baden-Baden die Zweite Reichsführerwoche der Musikantengilde gleichzeitig mit dem deutschen Kammermusikfest abgehalten wurde. Zu dieser Begegnung hat ihr Initiator, *Paul Hindemith,* sein Schulmusikwerk des Instrumental-Zusammenspiels beigesteuert, das mit seiner Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen und vier dreistimmigen Liedern, sowie Hymnen von *Ludwig Weber* eben „das neue Werk" bildet. „Gemeinschaftsmusik für Jugend und Haus" will es geben und zu seiner Herausgabe haben sich der Musiker, der Führer und der Wissenschaftler, *Hindemith, Jöde* und *Mersmann* zusammengetan.

Man mag über die kulturellen Aussichten dieses aus so verschiedenen inneren Beweggründen erfolgenden Versuchs, aus der Isolation herauszukommen, denken wie man will, — man mag den Versuch als eine Lebensfrage für beide Teile betrachten oder nicht, eines ist sicher: was Hindemith mit seinem „neuen Werk" (denn vorläufig hat *er* den Löwenanteil bestritten) gegeben hat, das geht alle an, und das ist eine erfreuende und hochwichtige Tat. Für Schülerorchester, Spielkreise und Liebhabervereinigungen, sowie für den Instrumentalunterricht an Musikschulen und Konservatorien will Hindemith sein Schulwerk geschrieben haben, und es wäre wirklich eine unverständliche Unterlassungssünde, wenn die letztgenannten daran vorübergehen sollten. Die andern werden sich diese Musik schon nicht entgehen lassen! Wie Hindemith mit einfachsten, aber bezeichnenderweise gleich imitatorisch gesetzten und musikalisch voll köst-

lichster Reize steckenden „neun Stücken" für zwei Geigen beginnt, wie er mit „Kanons" für zwei Geigen und dritte (begleitende) Geige fortsetzt und zu Quartett- und Quintettsätzchen für Fortgeschrittene gelangt, damit einen geschlossenen Lehrgang aufbauend, das ist in der Leichtigkeit und Sicherheit des Wurfes unvergleichlich. Wie ist das alles frisch und kraftvoll und dabei durchsichtig-klar musiziert! Die Freude am Mitspielen und bald auch am Mitgestalten wird auf eine wunderbar selbstverständliche Art geweckt und Hindemith kommt so ganz und ohne alles „Poesievolle", ohne alle „Gefühligkeit" aus, — aber der Sinn für Aufbau, für polyphone Führung und Rhythmus, aber auch für Klang und struktuelle Harmonik wird überall angeregt. Ein solches in jedem Teil lebendiges Werklein konnte nur ein Vollblutmusikant schreiben. Daß ihm aber auch im Geistigen wie im Technischen eine so fein angelegte Steigerung gelingen würde, durfte man kaum ohne weiteres hoffen. — Die „Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen, Op. 43/I reiht sich den „Kammermusiken" Hindemiths würdig an, — sie stellt bereits höhere Anforderungen, aber nimmt doch noch Bedacht auf die Ausführbarkeit durch ein gutes Schulorchester. *Hilmar Höckner* hat ihr eine vorzügliche Spielanweisung beigegeben, die fein auch auf die Formstruktur eingeht. Die Lieder von Hindemith wie auch die prachtvollen Hymnen von Ludwig Weber bereichern die Singkreise um ein paar wertvolle Stücke; von ganz zauberhafter Wirkung ist besonders das Rilke-Lied Hindemiths. — Wenn das „neue Werk" in diesem Geist fortgesetzt werden kann, so dürfen wir uns noch auf Köstliches freuen. Vorderhand steht und fällt es ja wohl mit dem Grad der Begeisterung, die Hindemith für diese Sache einzusetzen bereit ist.

Willi Schuh.

*

Neuausgaben alter Musik. Verlag Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Berlin.

Nach Graesers Neubelebung der Kunst der Fuge bringt *Gustav Lenzewski* dankenswert die sorgfältige Ausgabe des wundervollen sechsstimmigen Ricercare aus dem musikalischen Opfer von Joh. Seb. Bach in einer sorgfältig ausgearbeiteten Version für Streicher. Ueber die Vortragszeichen und die dynamischen Vorschläge des Herausgebers könnte man streiten, insofern als er zu viel Legati anwendet, was auch bei seiner Ausarbeitung der acht Kanons aus dem musikalischen Opfer zu bemerken wäre. Diese stellen eine herrliche Bereicherung der Hausmusik dar, für die auch die Fuga canonica aus dem musikalischen Opfer für Flöte oder Violine und Cembalo zunächst bestimmt ist. Man müßte einmal daran gehen, ähnlich wie das Jöde in seiner Kanonsammlung für den gesungenen Kanon tat, auch den Instrumentalisten eine womöglich historisch und nach Schwierigkeitsgraden geordnete Zusammenstellung von Kanons geben, um so durch die Spielermöglichung breitere hausmusikalische Kreise für die Schönheiten der strengen Form allmählich wieder heranzuziehen. Die Bachschen Mustergebilde über das Thema Friedrichs des Großen sind zugleich die beste Vorbereitung für die wesentlich anders gearteten, noch spirituelleren, wenn man will, transzendentaleren der Kunst der Fuge. — Den Geigern sehr erwünscht wird die *Küster*sche Neuausgabe (Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin) der 12 Fantasien für die Geige allein (1735) von *G. Ph. Telemann* sein. Sie sind hervorragend für den Unterricht geeignet und werden den Dilettanten für den Eintritt in die Welt der Bachschen Solosonaten vorbereiten.

*

Werke von Günther Raphael. Breitkopf & Härtel.

Was einen bei Günther Raphael immer wieder so angenehm berührt, ist die Frische, der sympathisch unmittelbare Ton einer gesunden Musizierfreudigkeit, die aus allen seinen bisherigen Arbeiten mehr oder minder deutlich spricht. Da ist eine Bratschen-Solo-Sonate Op. 7, aus genauer Kenntnis des Instruments und seiner Ausdrucksmöglichkeiten entstanden, im einzelnen alter Musik und Reger durch viele Fäden verbunden, aber mitten drunter wieder (Fuge!) durch persönlichen Ausdruck fesselnd. Aehnlich die Sonate für Bratsche und Klavier, Op. 13, mit ihrem schönen Eingangssatz voll rhythmischer Feinheiten im durchgehaltenen $^{5}/_{4}$-Takt bei im übrigen unbekümmerter Mischung stilistischer Ausdrucksweisen. Das Musikantische und Naiv-Unbekümmerte fesselt auch in den beiden Violin-Klaviersonaten Op. 12, in denen gesunde und klare Rhythmik, kantables und konzertantes Wesen sich durchdringen und ergänzen. Die Arbeiten sind denen Adolf Buschs oft geistesverwandt. Im Streichquartett Op. 9 wird noch etwas kursorisch gearbeitet, eine rechte Geschlossenheit formaler

Natur will sich nicht einstellen trotz der reizvollen Fuge und eines als rhapsodischer Ausbruch interessierenden 4. Satzes, nach dem eine Tarantella, leitmotivisch aus einem in allen Sätzen wiederkehrenden Thema gebildet, das Ganze humorig abschließt. Wird Raphael die Verbindung homophoner und polyphoner Elemente, die ihm beide gleich leicht von der Hand gehen, weiterhin ausgleichen und vertiefen, so haben wir von seinem, allem Schielen nach dem „Zeitgemäßen" abholden Musizieren für die Kammer viel Schönes zu erwarten.

Willi Schmid.

*

Hesses Musikerkalender. 50. Jahrg. 1928. 3 Bd. 2000 S. Max Hesses Verlag, Berlin.

Hesses Musikerkalender, der tägliche, unentbehrliche Umgang jedes ausübenden Musikmenschen, ist mit allem deutschem Fleiß zum 50. (Jubiläums-)Jahrgang neu ausgestattet und beträchtlich im Umfang vermehrt worden. Trotz des zahlenmäßig bedeutenden Mitarbeiterstabs ist aber der freilich schwierige Auslandsteil noch nicht restlos gelungen (z. B. Rußland). Es würde sich auch empfehlen (ein Vorschlag), des Deutschen mächtige Stellen und Persönlichkeiten fremder Staaten und im Ausland wirkende Einheimische durch eine Marke kenntlich zu machen. *A. B.*

*

Karl Suter-Wehrli: Sängeratmung und Brustresonanz. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co. 16 S.

Verf. betrachtet die Anwendung des Prinzips vom kleinsten Kraftmaß als eines der Hauptziele gesangstechnischer Ausbildung.

Hüfner-Berndt: Die praktischen Winke Carusos. Selbstverlag Leipzig. 52 S.

Mit Hilfe von Caruso-Platten soll der Unterricht praktisch und recht lebendig gestaltet werden.

*

Dr. W. Reinecke: Praktischer Leitfaden der Gesangspädagogik. Mit 10 Abbildungen und Noten. Leipzig 1927. Verlag Dörffling & Franke. 146 S.

Reinecke legt auf Grund 25jähriger Erfahrungen als Gesanglehrer seine Methode dar, die den Vollton aus dem Kopfton, das Forte aus dem Piano, das große Register aus dem kleinen entwickelt.

*

Dr. Adolf Moll: Singen und Sprechen. Mit 29 Abbildungen. Leipzig (o. J.), Verlag Phil. Reclam jun. 180 S.

Verfasser, der Gutzmann-Schule entstammend, behandelt anschaulich und übersichtlich die physiologischen Verhältnisse, ohne zu den eigentlichen Kunstgesetzen der Stimme vorzudringen.

*

Friedrich Rausch: Lauttafeln für den deutschen und fremdsprachlichen Unterricht. Handausgabe. 4. verm. u. verb. Auflage. N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung (G. Braun), Marburg.

Diese Tafeln sind namentlich beim Artikulationsunterricht Taubstummer, beim Sprech-Leseunterricht Ertaubter, beim Sprachheilunterricht Stimmgestörter und beim Unterricht in der Hilfsschule wertvoll.

Herbert Biehle.

Aus den Städten

Königsberg. *(Musik und Musikleben in Ostpreußen.)* Holsatia non cantat! Dieser Ausspruch kann mit einigem Recht auch auf unsere Ostmark bezogen werden. Der Ostpreuße gehört zwar nicht zu den „bösen Menschen, die keine Lieder haben", Volkslied und Volkstanz leben und lebten auch bei ihm ein — freilich ziemlich bescheidenes — Dasein, aber die Musik spielt im Leben seines Landes und seiner Leute lange nicht dieselbe Rolle wie etwa im südlichen Deutschland. Trotzdem ist Ostpreußens *Anteil an der Entwicklung der deutschen Musik,* wenigstens der Kunstmusik, kein geringer. Die Nordostecke des Reiches hat nicht nur der deutschen Bildung des 18. und 19. Jahrhunderts die weltanschauliche Grundlage gegeben, hier blühten auch einige Hauptgattungen neuerer Tonkunst auf. So wurde Heinrich Albert Begründer des neuen deutschen Liedes, Sebastiani Schöpfer der Passion, so schenkte uns E. T. A. Hoffmann die romantische Oper, die später in ihrer komischen Abart ein Nicolai und Goetz weiter pflegten, so bildete Jensen das von Schumann übernommene romantische Lied und Klavierstück weiter aus. — Nicht daß sich die *landschaftliche Eigenart* dieser und anderer ostpreußischer Komponisten so stark in ihrem Schaffen bemerkbar macht, daß das Ost-

preußische ihrer Tonsprache unverkennbar ist. Keineswegs! Denn der Ostpreuße stellt nun einmal, das ist historische Tatsache, keinen reinen Rassetypus dar, und die aus Ostpreußen stammenden großen Komponisten der Romantik sind überdies bald in alle Welt hinausgezogen, um Anschluß an die großen musikalischen Zeitströmungen zu suchen. Die herbe Schönheit von Haff und See, den Zauber von Heide und Wald musikalisch zu erschließen, bleibt Musikern jüngeren Datums (einheimischen wie zugezogenen), vor allem dem Königsberger *Otto Besch*, vorbehalten. Aber auch ihre Schöpfungen können nicht eigentlich als „ostpreußische" Musik gelten. Immerhin läßt sich bei aller Rassenmischung so etwas wie ein ostpreußischer Einschlag auch im ostpreußischen Künstlertum feststellen, nur daß hier auffallende Gegensätze nebeneinander herrschen. Ironie und Mystik, Kritizismus und Phantastik — sie haben beide in Ostpreußen ihre Bekenner gefunden. Die Landschaft, die einen Gottsched, einen Kant sah, sie hat auch einen Hamann und Zacharias Werner getragen. Unter den ostpreußischen Musikern überwiegen, sieht man von Reichardt ab, die lyrischen, sensitiven Naturen; das bezeugen Jensen und Berneker und Besch, das spürt man auch bei den Dramatikern Nicolai und Goetz. Aber ihrer Weichheit ist nicht selten ein Zug schweifender Phantastik beigegeben. Universeller gibt sich E. T. A. Hoffmann. Er ist mit seiner Mischung von Mystik und Ironie echter Ostpreuße und echter Romantiker zugleich; als Dichter wenigstens. Als Musiker neigt auch er bei aller Kontrapunktik und Liebe zur Oper dem Lyrisch-Kantablen zu.

So wenig Neues oder Entscheidendes das abgeschnittene Ostpreußen *zurzeit* dem deutschen Musikleben bringt, so wichtig ist trotzdem die kulturelle Sendung, die *Königsberg* als am weitesten nach Osten vorgeschobenes Kulturbollwerk für die kunstarme Provinz, aber auch für das Reich leistet. Natürlich kann die Pregelstadt mit ihren wenigen, noch dazu meist dem bewährten Alten dienenden Sinfonie- und Künstlerkonzerten, mit ihrer etwas heruntergekommenen Oper, ihrem zersplitterten Chorleben und ihren der Musikerziehung dienenden Anstalten nicht entfernt mit den Schwesterstädten des Reiches wetteifern. Aber des musikalischen Geschmackes und der häuslichen Musikpflege ihrer Bürger braucht sich die Stadt eines Albert, Reichardt, E. T. A. Hoffmann, eines Nicolai, Götz und Jensen nicht zu schämen. Wäre nur die Anregung vom Westen her stärker! So aber tut uns „Ostpreußenhilfe" dringend not. Denn es fehlt an städtischen Zuschüssen und staatlichen Geldern für Oper, Konzert und Musikerziehung. Dazu kommt, daß auch bei der Gestaltung des musikpolitisch bei uns Erreichbaren in Königsberg nicht weniger Fehler gemacht werden als anderswo. *Laienregiment und Parteienurteil hemmen die gesunde Entwicklung.* — Für die Leitung der diswinterlichen *Sinfoniekonzerte* hat man sich eine ganze Reihe von Gastdirigenten verschrieben, von denen *José Eibenschütz*, Dr. *Meyer-Giesow* (Oberhausen), *Jascha Horenstein*, *Eugen Jochum* (Kiel) und *Werner Ladwig* (Oldenburg) bereits um Dr. Kunwalds Nachfolgerschaft gewetteifert haben. Es wird nicht ganz leicht sein, unter den durchweg hochqualifizierten Bewerbern den Mann herauszufinden, der als Leiter der Sinfoniekonzerte und der Rundfunkmusik, als Spitzendirigent der Oper und der großen Chorvereinigungen und — nicht zuletzt — als staatlicher und städtischer Musikberater den richtigen Kurs einzuhalten weiß. Für *Eibenschütz* spricht seine organisatorische Routine, die ehrliche Sachlichkeit seines bedeutenden kapellmeisterlichen Könnens und seine vornehme Menschlichkeit. Dr. *Meyer-Giesow* ist ein verblüffend sicherer und optisch bestechender Dirigent, der Herz und Hirn auf dem rechten Flecke hat; ein Prachtkerl, der, wenn nicht in Königsberg, so anderswo bald zu den „Arrivierten" gehören dürfte und die Herzen der Hörer im Sturm eroberte. Was er nach einer nur kurzen Verständigungsprobe geleistet hat, stellt seinem Musikertum das beste Zeugnis aus und übertraf alle Erwartungen. *Horenstein* imponierte durch sein fanatisch betontes, selbstbekennerisches Musizieren. Etwas vom Mahlerschen Geiste lebt in diesem, ganz seiner Sendung hingegebenen Künstler. *Jochum*, der jüngste in dieser Reihe, ist noch ein Werdender, brachte es aber in der Wiedergabe von Bruckners Fünfter doch schon zu ganz starken und reinen Wirkungen. *Ladwig* fesselte durch die geistvolle und eigene Art, mit der er ein Riesenprogramm bewältigte.

Der augenblickliche Stand der *Königsberger Oper* ist kein erfreulicher. Zwar blüht die Operette dank eines geschickten Regisseurs (Stolzenberg) und einiger beweglicher Sänger, aber das Opernrepertoire ist versandet. Dabei

fehlt es nicht an brauchbaren Opernsängern und -Sängerinnen, und eine in manchen Einzelheiten recht gelungene Aufführung von Kreneks „Jonny" zeigte beachtliches Niveau. Das Publikum amüsierte sich bei dieser Jazz-Oper zwar nicht so, wie es ihr Autor will, aber wir haben nicht protestiert wie in Nürnberg und anderswo. Die Stelle des Opernintendanten ist inzwischen neu ausgeschrieben worden. (Man hört, daß *Max v. Schillings* Lust hat, unserem Opernschifflein neuen Antrieb zu geben.) Daß es mit der künstlerischen Disziplin des Opernpersonals zurzeit nicht allzubest bestellt ist, beweist ein gänzlich unbegründeter, jeder sachlichen Unterlage entbehrender Protest der Opernleute gegen die Königsberger Theaterkritik, die man sich (laut einer Annonce im „Neuen Weg" Nr. 24) mit sonderbarer Logik schlankweg verbitten zu können glaubt. Auch an anderen Stellen hat man merkwürdige Vorstellungen vom Amte der Musikkritiker. So leistete sich der Leiter des Königsberger Konservatoriums, *Emil Kühns*, das Privatvergnügen einer Beethoven-Feier, die nicht nur unter irreführender Flagge segelte, sondern sich auch durch den Versuch der Ausschaltung eines Teils der Fachkritik verdächtig machte, und wie dem Unterzeichneten berichtet wird, einzig durch des jungen Ansorge Beethoven-Spiel, nicht aber durch die kapellmeisterlichen Ambitionen des um Aufmachung nicht verlegenen Veranstalters erträglich wurde. — Unsere *Solistenkonzerte* unterscheiden sich in nichts von denen anderer Großstädte des Reiches. Gieseking, die Rosés, Erdmann, die Onegin kommen gern zu uns. Bender hat zum ersten (und hoffentlich nicht letzten) Male die beschwerliche Reise durch den Korridor gewagt, und das Wiedersehen des Ludwig Heß, des neuen Baritons, gestaltete sich besonders herzlich. *Kammermusikabende* des Königsberger Streichquartetts und eine Reihe von Konzerten *heimischer* Künstler wurden als Leistungen achtbarer Heimatkunst gebührend beachtet. Von den *Chorvereinigungen* sei des Königsberger Sängervereins gedacht, der unter *Hugo Hartungs* Leitung eine Auswahl aus dem Programm der Nürnberger Sängerwoche zu vortrefflich gelungener Wiedergabe brachte. — In einer Zeit, wo der Umsturz alles Gestrigen von einer Umwertung der musikalischen Formen und einer Umschichtung des Musikpublikums begleitet ist, ist die *Musikerziehung* stark in den Vordergrund der Anteilnahme gerückt. Zwar haben wir in dem der Universität angegliederten *Institut für Schul- und Kirchenmusik* und in einem *Musikseminar* des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer zielbewußte Bildungsinstitute, aber es fehlt uns noch immer die modernen Ansprüchen genügende *Musikhochschule*. Stadt und Staat werden sich der Aufgabe, sie ins Leben zu rufen, ebensowenig entziehen können, wie der Finanzierung eines der ganzen Provinz dienenden ostpreußischen Landesorchesters.

Das öffentliche Musikleben in den Städten der *Provinz* ist nicht allzu rege. Doch haben wenigstens Tilsit, Allenstein, Insterburg, Elbing, Marienwerder, Gumbinnen und einige andere Orte Sinfonie-, Solisten- und Chorkonzerte, die ernster Kritik standhalten, und Tilsit und Allenstein leistet sich sogar eine ständige Oper. — Die *musikalische Jugendbewegung* ist in Ostpreußen bisher über teils schüchterne, teils allzu selbstsichere Sektiererei kaum hinausgekommen. Der Jödekreis hat Einführungslehrgänge veranstaltet und namentlich in den Kreisen der Volksschullehrer Anhang gefunden. Die meisten Gymnasialgesanglehrer und Chordirigenten haben sich bisher für die neue Sache nicht erwärmen können. Dem Publikum wurde es durch die umständlichen Praktiken der Königsberger Hauptwohlfahrtsstelle übrigens recht schwer gemacht, an der Bewegung teilzunehmen. *Dr. Erwin Kroll.*

Russisches

In *Moskau* ist aus Anlaß der 10. Jahresfeier der Revolution ein *Arbeiter-Sonntagskonservatorium* eröffnet worden. Es beabsichtigt die Hebung der musikalischen Kultur und eine möglichst *umfangreiche Feststellung der musikalischen Begabung und Veranlagung unter den Arbeitern und Bauern der Republik*. Zugleich strebt es dahin, eine Gruppe von *geschulten Musikern für die Arbeiterklubs* heranzuziehen, um in ihnen insonderheit Chor-, Streichorchester- und Balaleikamusik zu fördern und zu pflegen. Somit vermittelt dieses erste Arbeiterkonservatorium der Welt seinen Schülern zunächst die Elementarkenntnisse aus der Theorie und Geschichte der Musik und Musikliteratur und das Grundlegende im Chor- und Instrumentensatz. Sein Programm umfaßt: 1. Elementarmusik, 2. musikalische Literatur,

3. Unterricht im Spiel eines Instruments bezw. Gesangsunterricht, 4. Orchesterspiel bezw. Chorgesang, 5. Musikgeschichte bezw. populäre Vorlesungen über Musikwissenschaft. Außerdem ist gruppenweiser Besuch bedeutsamer Konzertaufführungen vorgesehen. — Der Unterricht erfolgt kostenlos; die Lehr- und Lernzeit ist dabei auf die Dauer eines Jahres festgelegt worden. Als Schüler kommen Arbeiter und Bauern beiderlei Geschlechts in Frage.

Das Staatliche Glasunow-Quartett widmet seine Kraft fast ausschließlich der Verbreitung und Popularisierung der Kammermusik in der Sowjetunion. Sein Reiseprogramm führt es zurzeit wiederum durch ganz Rußland. Die Glasunows sind auch durch ihre Gastspielreisen in Litauen, Estland, Finnland, Schweden, Norwegen und Dänemark bekannt geworden.

Wolfgang Greiser.

Neues Archiv

A. van Hoboken, der bekannte Musiksammler, hat der Nationalbibliothek Wiens eine bedeutsame Stiftung überwiesen, derenthalben jetzt die Musiksammlung zusammen mit dem Urheber des neuen Archivs einen *Aufruf* verbreitet. „Während es in anderen Kunstgattungen, beispielsweise in der Literatur" — so heißt es in dem Manifest — „ausgeschlossen scheint, die Werke anders zu verlegen, als die Dichter selbst sie geschaffen haben, fühlt sich in der Musik ein jeder berufen, in den großen Werken der Meister die nach seiner Ansicht notwendigen Aenderungen anzubringen und sie in dieser veränderten Form der Oeffentlichkeit zu übergeben." „In der Musik nimmt man ohne weiteres eine Ausgabe von J. S. Bachs ‚Wohltemperiertem Klavier' als authentisch an, in welcher der Herausgeber einige Fugen des 2. Teils an entsprechende Stelle des 1. gesetzt hat und umgekehrt ... oder es werden in Ausgaben der Sonaten von Haydn, Mozart und Beethoven willkürlich Phrasierungsbögen und neue dynamische Bezeichnungen eingefügt, ja es kommt sogar vor, daß fremde Noten und individuell empfundene Tempobezeichnungen wie bei Chopin und Scarlatti mit dem ausdrücklichen Vermerk: „Wie ich es spiele" hinzugefügt wurden; von Balken- und Taktstrichänderungen, gelegentlicher Halbierung oder Verdoppelung des ursprünglichen Taktwertes (‚aus optischen Gründen') ganz zu schweigen." Dem wird — und dies ist der Sinn der Hobokenschen Widmung — das *„Archiv für Photogramme musikalischer Meisterhandschriften an der Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien"* künftig Abbruch tun. Nach dem allerorts geübten photostatischen Verfahren werden in Originalgröße Aufnahmen von Handschriften bedeutender Meisterwerke der Tonkunst angefertigt, und die so gewonnenen, manuskriptgetreuen Negative können in den Amtsräumen des Archivs eingesehen werden. Sie werden grundsätzlich nicht verschickt, doch können gegen geringe Vergütung (Herstellungs- und Versandkosten) Positive angefertigt werden. An alle öffentlichen wie privaten Sammlungen ergeht die Aufforderung, wertvolle Stücke dem Archiv auszuleihen, bevor sie möglicherweise ins Ungewisse dahinschwinden oder nach einem unbekannten Ort hin veräußert werden. Für den Anfang ist eine derartige Aufnahme von Werken J. S. Bachs, Händels, J. Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts, Chopins in Aussicht genommen; wegen der Titel der Werke wende man sich an die Adresse: Wien I, Augustinerbastei 6. Ein Kuratorium entscheidet über die Annahme der Stücke. Es setzt sich zusammen aus *A. van Hoboken, Heinrich Schenker* und *Robert Haas.*

Nochmals das Haydn-Requiem

Eine Erklärung

Unter Mitteilungen verschiedener Art erschien in Heft III des laufenden Jahrgangs der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* der teilweise Abdruck einer Besprechung eines neuaufgefundenen Requiems von Joseph Haydn durch Hofrat *Schnerich* aus den „Wiener Neuesten Nachrichten" mit einer abschließenden Bemerkung Dr. *Einsteins.* Leider haben sich darin einige entstellende Irrtümer eingeschlichen, die der Unterzeichnete richtigstellen möchte. Die Nachricht vom Fund des Werkes wurde von vielen Zeitungen in unrichtiger Form weitergegeben; hierauf geht wohl u. a. der Irrtum zurück, der Finder, der übrigens Ernst Fritz (nicht Franz) Schmid heißt und den Doktor-Titel nicht besitzt, sei Schüler des musikwissenschaftlichen Institutes in München oder, wie andere schreiben, in Tübingen. Er ist weder das eine noch das andere, sondern hat abgesehen von früheren ziemlich eingehenden privaten Studien und einer nahezu vierjährigen prak-

tischen wie theoretischen Ausbildung an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München nur im laufenden Wintersemester an der Universität Freiburg i. B. musikwissenschaftliche Studien betrieben. Der Zufall der Entdeckung hat sich allerdings nichts darum gekümmert, ob der Finder musikhistorisch geschult war oder nicht, und erst nach langen eingehenden Ermittelungen, die sich über fünf Jahre erstreckten, war es möglich, das Werk an die Oeffentlichkeit zu bringen. Die Ergebnisse dieser Bemühungen sind zum guten Teil in dem Aufsatz des Unterzeichneten in Heft 2 des laufenden Jahrgangs der *Neuen Musik-Zeitung* niedergelegt; eine genauere Kenntnis dieses Aufsatzes darf wohl für eine vorläufige Besprechung des Werkes, das ja noch nicht im Druck vorliegt, vorausgesetzt werden. Daß es gefälschte Werke unter Joseph Haydns Namen gibt, ist dort ausdrücklich bemerkt, ebenso daß das aufgefundene nur aus der Frühzeit stammen kann und daß die Quellen dafür sämtlich nicht nur mit „Haydn", sondern ausdrücklich mit „*Joseph* Haydn" gezeichnet sind. Daß das Werk in Haydns eigenem Verzeichnis fehlt, darf nicht wundernehmen; fehlen doch auch andere Werke darin. Haydn gab selbst zu, sich nicht mehr an alles zu erinnern, was er geschrieben hatte, was bei seiner ungeheuren Produktivität ja auch nicht verwunderlich ist. — Zu den abschließenden Worten Dr. Einsteins möchte ich noch bemerken, daß er wohl kurze Zeit Einblick in die Münchener Fassung des Werkes hatte und dem Unterzeichneten erklärte (ohne dies näher zu begründen), er könne sich nicht entschließen, das Werk als ein Haydnsches anzuerkennen, wobei er indes hinzufügte, er sei freilich auf diesem Gebiete nicht Spezialist; er wollte sich noch bei Hofrat Schnerich nähere Auskunft holen und mir dann Nachricht geben. Ich habe in der Folge aber nichts mehr erfahren. Demgegenüber steht, daß Persönlichkeiten, die mit Haydns Kirchenwerken und namentlich mit seinem Frühstil sehr vertraut sind, das Werk als echt bezeichnen, das sich naturgemäß von den späteren großen Messen, die allgemeiner bekannt sind, nicht unerheblich unterscheidet. Immerhin dürfte es nicht zweckmäßig sein, mit einer Erörterung über das Werk an der Oeffentlichkeit einzusetzen, ehe es überhaupt gedruckt zugänglich ist. Lassen wir das Werk selbst sprechen!

Ernst Fritz Schmid, Tübingen.

Die Toten

HEINRICH RIETSCH †

Der Prager Musikhistoriker und diesjähriger Rektor der Deutschen Universität ist im 67. Lebensjahre einem schweren Leiden erlegen. *Rietsch*, ein geborener Deutschböhme, studierte bei Hanslick und Adler in Wien und gehörte der Prager philosophischen Fakultät seit 1900 an. Er war einer von den wenigen Musikgelehrten unserer Zeit, die es verstanden, historische Materien und selbst philologische Arbeiten mit lebendigem Gegenwartsgefühl zu durchfluten und aus dem Organischen heraus zu entwickeln. Davon zeugen seine Werke musikphilologischen Inhalts, wie „Die deutsche Liedweise" und „Die Grundlagen der Tonkunst" sowie mehr als hundert Abhandlungen. Bald nach Erscheinen seines Buches „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" war er der erste, der sich in Vorlesungen mit der Struktur der Regerschen, der Schönbergschen Musik und der Kunst eines Igor Strawinsky befaßte. Die Art und Weise, wie er es tat, zeigten seine Sachlichkeit und außerordentliche Objektivität im hellsten Licht. Durch die Ausgabe des Muffatschen „Florilegiums" und des „Concentus" von J. Fux ist die historische Literatur wesentlich bereichert worden. Auch als Komponist kam er jährlich zu Wort, einzelne Kammerwerke, Lieder und die sinfonische Dichtung „Münchhausen" lassen einen tüchtigen Tonsetzer erkennen, den die Grenzen der Romantik umfingen, einen Musiker, den Geschmack und Können auszeichneten. — Wir trauern ihm ehrlich nach als einem edlen, gütigen Menschen und aufrichtigen Freund, der allen, die ihm geistig oder seelisch nahe waren, ein unvoreingenommener Kamerad, ein Helfer war! *Erich Steinhard.*

Mitteilungen

— Die Münchner Presse hat einmütig die außerordentliche Leistung des Klaviersolisten in Casellas „Partita", *Wolfgang Ruoffs*, anerkannt (Veranstaltung der „Musikalischen Akademie" unter Knappertsbusch). Eingeweihte wissen, daß ein Vorstoß zur Moderne, besonders von

seiten eines Akademieprofessors, in München eine Leistung für sich bedeutet.

— Das *Süddeutsche Trio*, München (Trapp-Merker-Jäger), hat in den bedeutendsten Städten *Italiens* ein Werk von G. Martucci, Regers Op. 102 und A. Reuß' Op. 30 mit großem Erfolg aufgeführt.

— Nach fast 10jähriger Abwesenheit ist *Wanda Landowska*, die polnische Cembalistin, aus Paris nach Berlin mit dem Haydnschen Klavierkonzert D dur (1785) gekommen.

— *Toch* hat mit seiner anderwärts weniger günstig aufgenommenen „Komödie für Orchester" in *Baden-Baden* (unter *E. Mehlich*) einen starken Erfolg erzielt. — *Joseph Meßner* (Salzburg) wird im Frühjahr in Paris aufgeführt. (Der „Courrier Musical" und „La Monde Musical" brachten über ihn Aufsätze.) — Das 1907 geschriebene dramatische Oratorium „Quo vadis?" des polnischen Komponisten *Felix Nowowiejski* kommt in dieser Saison in 15 Städten zur Aufführung. — Von *Hermann Ambrosius*, dem einstigen Meisterschüler Pfitzners, gelangte in Halle „Ein eleusisches Fest" Op. 8 und ein neues Streichquartett in Leipzig zur Erst- bezw. Uraufführung. — Der *Heidelberger Bach-Verein* bringt am 26. Februar *Gerhard v. Keußlers* deutsches Volkslied-Oratorium „In jungen Tagen" unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung. — Von *Otto Siegl*, dem in Paderborn wirkenden jungen Oesterreicher, wurde ein Werk für gemischten Chor, Sopransolo und Bläser, „Verliebte alte Reime", uraufgeführt. (Der Komponist steht schon sehr im Beginn einer Karriere.) — Eine G dur-Messe des seit Jahrzehnten am Münchner Dom tätigen Organisten *Josef Schmid* hat als „ernstes, tiefempfundenes und großangelegtes Werk" in der Presse Beachtung gefunden.

— J. Haydns neuentdecktes Requiem in c moll für gemischten Chor, Soli und Orchester, herausg. und bearb. von *Ernst Fritz Schmid* (Verlag: Chr. F. Vieweg) gelangt am 26. Febr. bezw. 4. März in *Düsseldorf* unter Generalmusikdirektor *Weisbach* zur Uraufführung.

— *H.H. Wetzlers* „Visionen" Op. 12 erfuhren in Hamburg (Philharmoniker) eine ausgezeichnete Aufnahme.

— Die *Würzburger Madrigalvereinigung* (Leitung Prof. *Schindler*) hat die „Deutsche Vesper" von *J. Haas* in Würzburg und Aschaffenburg zu außerordentlich erfolgreicher Erstaufführung gebracht.

— *Günter Raphaels* in Berlin durch E. Band (Halle) erstaufgeführte Sinfonie Op. 16 ließ bei der Kritik Wünsche nach straffierer Form und stilistischer Klärung offen.

— In den *Volkssinfoniekonzerten* des *Bad. Landestheaters (R. Schwarz)* ist eine kompositorisch auffällige, aber epigonale Sinfonie von *Johanna Senfter*, Oppenheim a. Rh., aufgeführt worden.

— Ein neues Werk des bulgarischen Komponisten *Petko Stajanoff*, eine „Sinfonische Legende" für großes Orchester, ist in Sofia von J. Dobrowen aufgeführt worden.

— Von *Rich. Greß*, Münster, ist ein Weihnachts-Zyklus für Frauenchor durch den dortigen Bach-Chor (K. Seubel) uraufgeführt worden.

— Eine Violinsonate E dur von *Erich Rhode*, Nürnberg, wurde daselbst uraufgeführt.

— *Wilh. Kempff*, Stuttgart, dirigierte im 4. Abonnements-Konzert des *Konzertbundes Ulm* seine II. Sinfonie d moll Op. 19.

— Von *Hugo Herrmann*, Reutlingen, gelangte in Berlin eine „Chinesische Suite" Op. 38 für Sopran und Cello, eine „Suite aus der Muschel des großen Pan" Op. 41 für Alt, Klavier und Cello, sowie ein Konzert für Violoncello Op. 39 zur Uraufführung. Der Stuttgarter Beamtensingchor führt auf: die 2. a cappella Chorlieder-Suite Op. 35 für vierstimmigen Männerchor, und die Wiener Staatsoperbläservereinigung bringt die „Kleine Suite" Op. 24 für Bläserquintett. Das in Eisenach mit Erfolg aufgeführte „Minnespiel" und Walther von der Vogelweide, Op. 4 c, wurde bei der III. Thüringischen Musikpädagogischen Woche wiederholt.

— Aus den Programmen der *Westfäl. Schule für Musik zu Münster* (Leitung: Dr. *Rich. v. Alpenburg* und Dr. *Rich Greß*): Giles Farnaby, Pachelbel, Thom. Baltzer, Marin Marais, Lully, Franz Xav. A. Murschhauser, Joh. J. Walther; Ant. Cabezon, William Bird, John Bull, Sweelink, Schein, Wolfg. Ebner, Froberger, Schütz, Georg Joseph (Silesius-Komponist), Joh. Christ. Bach, Kuhnau, G. Böhm; Telemann, Mattheson, Dom. Zipoli, Padre Martini, J. L. Krebs, Kirnberger, Joh. Wilh. Häßler, Joh. Chr. Wagenseil; der „Hallische" Bach, der „Londoner" Bach, der „Bückeburger" Bach, der „Hamburger" Bach; Joh. Ernst Bach; Marco da Gagliano, Porpora, Corelli, A. und D. Scarlatti, Giov. Batt. Vitali, Paradisi, Tartini, Pergolesi; Franz Tunder. Wahrlich ein Zeugnis für

den prachtvoll rückwärts gewandten Blick der Leiter und in der Fülle eine Pflege europäischen Musikgeistes!

— Der *Verband deutscher Orchester- und Chorleiter* berichtet in seinen „Mitteilungen" vom Dezember 1927 über eine Angelegenheit, die für die weiteste Oeffentlichkeit wichtig ist: „Eben erst ist es einem unserer Verbandsmitglieder in einer Mittelstadt widerfahren, daß ihm trotz Intervention unseres Verbandes der Kauf der III. Sinfonie von Bruckner und der Vierten von Mahler vom Verlage abgelehnt worden ist, obwohl der Betreffende bereit war, den Kaufpreis zu bezahlen, in der Gewißheit, diese Werke öfter aufführen zu können. Der Verlag erklärte, an weniger oder gar nicht bekannte Kapellmeister überhaupt nicht zu verkaufen (!). Die Folge ist, daß die Bewohner jener Stadt diese Werke überhaupt nicht zu hören bekommen. Selbst bei einem Komponisten von der Größe Bruckners kann man die Langsamkeit der Anerkennung mit den *Auswirkungen des Leihverfahrens* in Zusammenhang bringen." — „Wir vertreten also", so fährt der Orchester- und Chorleiterverband fort, „ein allgemeines Interesse der musikalischen Welt, wenn wir gegen das Leihsystem einiger Verleger nun endlich, nach langem Zögern, mit Entschiedenheit Stellung nehmen." Die „Stellungnahme" kommt in dem wichtigen, den Verbandsmitgliedern übermittelten *Revers* zum Ausdruck, ab 1. September 1928 nur noch solche Werke aufzuführen, deren Material vom Verleger zu angemessenem Preis käuflich abgegeben wird.

Dazu bemerkt der Vorstand des *Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands*, er teile die Auffassung, daß grundsätzliche Verweigerung des Verkaufs wichtiger Werke der Konzertliteratur und deren Verleihen zu willkürlichen Sätzen eine Schädigung der konzertierenden Künstler, der Komponisten, der Konzertvereine und des musikliebenden Publikums sei, und er behalte sich eigene Schritte in dieser Angelegenheit vor.

— *Exempla illustrant! Hermann Scherchen* hat sich in Rumänien genötigt gesehen, *Honeggers* Werk „Pazific 213" vom Programm *abzusetzen*. Der deutsche Vertreter des französischen Originalverlags, *Junne* (Leipzig), hat als Leihgebühr für die einmalige Aufführung des etwa 5 Minuten dauernden Werkes 120 Mark gefordert, und das noch unter besonderer Berücksichtigung der rumänischen Verhältnisse. Das heißt, daß für Deutschland noch höhere Leihgebühr erhoben würde. Angesichts dieser Forderung mußte Scherchen von der Aufführung Abstand nehmen.

— Der *Mainzer Männergesangverein* (Leitung: *Aug. König*) hat sein 64. Stiftungsfest mit einem bemerkenswerten Programm begangen. Es wurden *Busoni*-Lieder für tiefe Stimme mit Klavier geboten, die der 9- und 16-Jährige mit auffallender Frühreife und ergreifender Wirkung komponiert hatte. Ein 1923 geschriebenes Lied „Schlechter Trost" zeigte den Verfasser von „Turandot" und „Faust" als kunstphilosophischen Grübler. *Edward Weiß*, der hervorragende Busoni-Schüler, spielte die „Indianische Phantasie". Der Höhepunkt war aber die *Uraufführung* von Busonis Op. 40, des Chorwerkes über die 4 Jahreszeiten, nach textlichen Unterlagen des Dichters Dall' Ongaro, die vom Komponisten mit Helene Feist zusammen aus dem Italienischen übertragen wurden. Abgeklärte Reife eines Meisters und italienische melodische Beschwingtheit sicherten der Musik einen ganz starken Erfolg.

— Das Erscheinen des *Russ. Staatschors* wurde in *Berlin* als bedeutsames Ereignis vermerkt, das Programm ermöglichte z. T. den Einblick in eine unbekannte Welt. (Wir kommen ausführlich auf die Russen zurück.)

— Anfangs Juni 1928 findet in *Wien* ein *I. Oesterr. Tonkünstlerfest* statt, dem ein *Internationaler musikpädagogischer Kongreß* und ein *Internationaler Schulmusikkongreß* angeschlossen ist. (Die Geschäftsstelle obiger Veranstaltungen ist: Wien III, Lothringerstr. 18.)

— In *Bologna* hat man die Abschrift eines bisher unbekannten Jugendwerkes *Mozarts* gefunden, dessen Titel „Isaak" nur in älteren Katalogen erhalten war.

— *Gerichtliches Urteil:* Die *Konzertdirektion Leonard*, Berlin, hatte den *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands* wegen unlauteren Wettbewerbs verklagt. Die Klage wurde vom Landgericht abgewiesen, ebenso später vom Kammergericht, welches hervorhob, daß es sich nicht vom Kläger zur Beseitigung einer ihm unbequemen Konkurrenz mißbrauchen lassen wolle.

— Der Heidelberger Privatdozent Dr. *Herm. Halbig* ist als Professor für Gregorianik an die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik Charlottenburg* berufen worden.

— Es haben in Paris Vorbesprechungen stattgefunden, die eine *Europagemeinschaft aller Bibliotheken* ins Auge fassen.

— Das durch den Tod Aberts freigewordene *Berliner Ordinariat* ist *Arnold Schering*, Halle, angetragen worden.

— Emeritiert wurde der bisherige Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Prof. Dr. *Wilh. Altmann*. Nachfolger ist der bisherige Bibliotheksrat, Universitätsprofessor Dr. *Joh. Wolf*.

— Dr. *Hans Mersmann*, Privatdozent an der Technischen Hochschule Berlin, wurde zum außerordentlichen Professor ernannt.

— Prof. *Issay Dobrowen*, der neue Generalmusikdirektor in Sofia, dirigierte Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Oslo, denen der König von Norwegen beiwohnte.

— *Wolf-Ferraris* neue Oper *„Sly"* gelangte in der *Mailänder Scala* mit bedeutendem äußeren Erfolg zur Uraufführung. Ursprünglich war das von *Gioacchino Forzano* verfaßte Buch für Puccini bestimmt, dann wurde es als Drama vollendet und als solches oft gespielt. Mit geringfügigen Abänderungen wurde es nun von Wolf-Ferrari komponiert. Im Mittelpunkt steht der betrunkene Kesselflicker aus der Rahmenhandlung von Shakespeares Stück „Der Widerspenstigen Zähmung". *E. Panizza* dirigierte. (Wir bringen noch einen ausführlichen Bericht.)

— Als Nachfolger von Dr. *Wallerstein* ist der Oberspielleiter des Landestheaters in Darmstadt, *Hans Esdras Mutzenbecher*, zum Oberspielleiter der *Frankfurter Oper* verpflichtet worden.

— Die Stadt Regensburg gab dem Direktor des Stadttheaters, *Hubert Rauße*, neuerdings einen dreijährigen Vertrag.

— *„Jonny" und die Bayern.* Die Bayerischen Staatstheater hatten Kreneks „Jonny" abgelehnt. Nun war geplant, ihn im dortigen Gärtner-(Operetten-)Theater oder im Künstlertheater (Ausstellung) zu zeigen, wogegen die völkische Landtagsfraktion opponierte. Der Innenminister erteilte folgende interessante Antwort: „Gegen die Aufführung eines Theaterstücks kann polizeilich nur dann eingeschritten werden, wenn dies zur Abwehr einer Störung der öffentlichen Sicherheit erforderlich ist. Diese Voraussetzungen waren bei den bisherigen Aufführungen von „Jonny spielt auf" nicht gegeben. Die Aufführung konnte deshalb polizeilich nicht verhindert werden. Auch vom Standpunkt der Bewahrung der Jugend vor Schmutz und Schund ist ein Verbot der Oper leider nicht möglich, weil auf Grund des Reichsgesetzes zur Bewahrung der Jugend vor Schmutz- und Schundschriften die Aufführung von Theaterstücken nicht verhindert werden kann."

— *Das Münchner Antlitz:* Der Generalintendant der Bayer. Staatstheater *Clemens v. Franckenstein* hat an Stelle des bisherigen fünfjährigen Vertrags einen auf Lebensdauer erhalten. *Knappertsbusch*, der Operndirektor, wurde gelegentlich der Meistersinger-Aufführung am Neujahrstag vom Orchester mit einem Tusch begrüßt. Der völkische Block ließ es im Landtag zu einer Anfrage ans bayerische Ministerium kommen, was es zu tun gedenke, um den Quertreibereien gegen Knappertsbusch Einhalt zu gebieten. Dr. Galdenberger beantwortete die Frage dahin, der Regierung sei von solchen Strömungen nichts bekannt (!); im übrigen würdige das Kultusministerium (!) die hervorragenden künstlerischen Leistungen des Dirigenten voll und ganz, und lasse sich durch nichts beeinflussen.

— *Max von Schillings*, der übrigens am 4. April 60 Jahre alt wird, soll in Unterhandlungen mit Königsberg stehen. Zurzeit kommt er zurück von seiner Barcelona-Reise.

— *Festivitäten:* Der Hamburger Musikdirektor *Arthur Seybold*, dem Violintreibenden vielfach unter dem Namen „der neue Diabelli" bekannt, beging am 6. Januar den 60. Geburtstag. Sein reiches, weit verbreitetes Unterrichtswerk, aber auch eigene Kompositionen (Männerchöre) sind bei A. J. Benjamin in Leipzig erschienen. Seybold kann sich rühmen, deutsche Kunst nach Rußland getragen zu haben. Er spielte auch noch unter H. v. Bülows Szepter.

— Ebenfalls 60 Jahre alt wurde *Frederick Lamond*, am 28. Januar. Lamond ist ein drastisches Beispiel für die Wetterwendischkeit des Publikums, das dem Künstler nicht ewig Kränze flicht. Einstmals, vor dem Krieg, in den letzten Zuckungen der Romantik, wo titanisch-dämonische Beethoven-Auffassung in Hochblüte war, lag diesem Pianisten buchstäblich eine Welt vor den Füßen; eine gewisse äußere Aehnlichkeit der Züge Lamonds mit denen Beethovens nährte die Zauberei: Lamond wurde der Beethoven-Interpret für eine ganze Generation. Dabei war — gemessen z. B. an d'Alberts Spiel

— Lamonds Vortrag frei von Dämonizität und im schauspielerischen Sinne ungenial. Eine gewisse Unsinnlichkeit, um nicht zu sagen Trockenheit des Anschlags paarte sich mit einer außerordentlichen Sachlichkeit der Wiedergabe, die freilich dem *Klassiker* Beethoven, der ungeheuren Organik seiner Werke herrlich zustatten kam. Die in den letzten zwei Jahrzehnten hochgeschnellte und vielfach veränderte Klaviertechnik ließ es dahin kommen, daß verhältnismäßig junge Leute den Pianisten Lamond in den Schatten stellten. Der geschichtlichen Einschätzung Lamonds kann das aber nicht Abbruch tun. Ein wichtiges Glied in der Reihe der großen Beethoven-Spieler gewesen zu sein, dies ist sein bleibender Ruhm.

— Der Thomaskantor Prof. Dr. *Karl Straube* stand am 6. Januar 25 Jahre im Dienste der Kirche Joh. Seb. Bachs. Von Wesel an die Thomaskirche als Orgelvirtuose berufen, hat er seit 1918 das Kantorat inne. Tatkräftigster Förderer der Regerschen Orgelkunst, ließ er in Leipzig eine neue Bach-Pflege erblühen, richtete den lückenlosen Turnus der allsonntäglich aufgeführten Kantaten ein — in dieser Geschlossenheit einzig dastehend, übernahm die Leitung des Leipziger Bach-Vereins, jetziger Gewandhauschor, und brachte in neuester Zeit die Uraufführung der Kunst der Fuge in Gräsers Bearbeitung; auch förderte er Kurt Thomas.

A. Baresel.

Neue Werke

— *Strawinsky* beendet eben ein Requiem. Für die Bibliothek des Weißen Hauses in Washington hat er ein neues Ballett „Apollon Musagete" geschrieben. — *Joseph Meßner* in Salzburg arbeitet an einem Chorwerk „Die vier letzten Dinge", Text von Angelus Silesius (Uraufführung in Düsseldorf — dort als „Messe" angekündigt). — *Hermann Reutter* hat eine Kantate nach Hymnen des Jehuda Halévy fertig (Uraufführung in München, Okt.). Im weiteren vertont er den Einakter „Saul" von Lernet-Holenia (für großes Orchester). — *Kurt Weill* arbeitet mit Bert Brecht zusammen „Mahagonny" in ein abendfüllendes Werk um. — *August Reuß* kündet an: Sechs neue Männerchöre a cappella und einen mit Klavier bezw. Streichquartett; im weiteren einen Pfingstgesang „Veni sancte spiritus" für Sopran und Tenor mit Orgel. — Die eben vollendete kleine

Sinfonie Op. 3 von *Hans Wedig* (Ulm) wurde von Peter Raabe zur Uraufführung in Aachen erworben. (Wedig ist schon mit einer Chorkantate erfolgreich in Aachen zu Wort gekommen.) — *Waldemar v. Baußnern* arbeitet gegenwärtig an der Vollendung einer „Hafis-Kantate" (in zwei Teilen) für gemischten Chor, Solostimmen und Orchester, nach Dichtungen aus dem westöstlichen Divan von Goethe.

Aus den Verlagen

— Eine Subskriptionseinladung auf *Johann Eccards* „Geistliche Lieder" („auff den Choral mit fünff Stimmen componiret" 1597), neu in Partitur herausgegeben von *W. v. Baußnern*, versendet der Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin. Für die protestantischen Kirchenchöre und die Jugend-Singegruppen ist diese auf eine „neue Folge" berechnete Publikation von Bedeutung.

— Die *Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien* hat mit Unterstützung der Gemeinde Wien ein Kunstblatt ausgegeben: ein *Bildnis Josef Haydns* von *M. Jaffé* in Farbenlichtdruck und in Originalgröße vortrefflich wiedergegeben *nach einem bisher unbekannten Deckfarbengemälde*, das sich im Besitz eines Wiener Kunstfreundes befindet. Haydn ist am Klavier sitzend dargestellt, in der peinlich sorgfältigen Staatskleidung, wie er sie zu tragen liebte. Auf dem Klavier ist ein Notenheft aufgeschlagen mit dem Andante aus der „Symphonie mit dem Paukenschlag". Das Original des Bildes trägt zwar keine Künstlerbezeichnung, doch ist der Name des Malers erschlossen worden aus einem um 1800 bei Artaria erschienenen Kupferstich, der gewissermaßen einen Ausschnitt daraus, nämlich nur das Brustbild Haydns, wiedergibt und dessen Unterschrift besagt, daß er von *J. Neidl* nach *Ziterer* gestochen wurde. Johann Ziterer, ein gebürtiger Prager, ist 1790 als „Pensionar" (Stipendiat) der Wiener Akademie nachweisbar und starb 79jährig zu Wien im Jahre 1840. (Wir bemerken, daß der Name des Malers auch mit zwei *t* geschrieben vorkommt.)

— *Das Liederbuch des Arnt von Aich.* Eine gleich dem Locheimer Liederbuch (herausgegeben von Dr. Ameln) wichtige Quelle, die uns die altdeutschen Volksweisen in Gestalt von Cantus firmi innerhalb eines mehrstimmigen

Satzes überliefert, wird *Hans Joachim Moser* (Berlin) neu herausgeben. Es ist das in einem einzigen, bisher unbekannten vollständigen Exemplar erhaltene, 1519 in Köln von *Arnt von Aich* gedruckte und nach ihm benannte *Liederbuch*, das 75 namenlose, prachtvolle, vierstimmige Sätze enthält. Die Ausgabe wird zum praktischen Gebrauch (für 4 Singstimmen oder eine Singstimme mit Blas- oder Streichinstrumenten) dieses kostbaren Schatzes geeignet sein.

— *Das letzte Gesangbuch von Luthers Hand* wird demnächst in einem originalgetreuen Nachdruck von Dr. *Konrad Ameln* (Leipzig) veröffentlicht werden. Es ist das *Valentin Babstsche Gesangbuch* vom Jahre 1545, das im ganzen etwa 160 zum Teil noch heute lebendiger Lieder und eine Vorrede von Martin Luther enthält. Abgesehen von der Bedeutung des Inhaltes, ist es auch die Ausstattung dieses seltenen Exemplares aus der Göttinger Universitätsbibliothek, die den Band zu einem Prachtstück früher Holzschnittdrucke macht. (Beides im Bärenreiter-Verlag zu Kassel.)

— Die deutsche Ausgabe der Lebenserinnerungen *Fjodor Schaljapins* ist in Buchform im Adler-Verlag, Berlin-Halensee, erschienen.

— *Heinr. Lemacher* (Köln) hat im *Volksvereinsverlag München-Gladbach* eine „Franziskus-Trilogie" veröffentlicht, die besonders kathol. Singgesellschaften empfohlen sei.

— Die Firma *Adolph Fürstner*, Berlin, konnte am 1. Januar 1928 auf ein 60jähriges Bestehen zurückblicken. In diesem Verlag erschienen früher u. a. die Wagnerschen Opern „Tannhäuser", „Der fliegende Holländer" und „Rienzi" und in den letzten Jahrzehnten an musikalischen Bühnenwerken insbesondere sämtliche Straußschen Opern, Pfitzners „Palestrina" und „Das Christelflein", Leoncavallos „Bajazzo", Massenets „Manon" etc. Der Katalog umfaßt ca. 8000 Verlagsnummern und enthält Werke der bekanntesten Komponisten, z. B. von d'Albert, Gieseking, Humperdinck, Prihoda, Moritz Rosenthal, v. Schillings, Sibelius, Sinding, Heinz Thiessen, Vollerthun, Weingartner, Hugo Wolf.

Ankündigung

— Ein Heft, das Schubert, Brahms und Hugo Wolf gewidmet sein wird, ist in Vorbereitung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart

[illegible] 1929

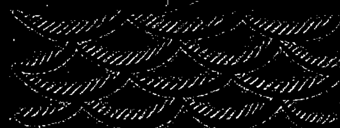
[illegible]

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. • HEFT 11





STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF)
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober

Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . . RM. 5.20

Einzelhefte . . . . RM. 1.—

Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 5.80 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. 2427.

Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen.

ANZEIGENPREISE: $1/1$ Seite RM. 145.—, $1/2$ Seite RM. 75.—, $1/4$ Seite RM. 40.—, $1/8$ Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.50 (Mindestgröße einer Anzeige 12 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bezw. Wiederholungen angemessener Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG 1928 / HEFT 11

NEUE MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Geläute zu deutschen Schubert-Feiern

Von Hans Költzsch, Erlangen

Zahlen schwirren durch die Luft — Sängerbundesfest in Wien ... 150 000 Teilnehmer ... darunter 92 000 Deutsche, 3000 Amerikaner (3000 Zimmer mit Bad!) ... eine Festhalle für 40 000 Sänger und ebensoviel Zuhörer, ein Festzug mit 200 Wagen, 5000 Bannern... Programme, Pläne zu Aufführungen allerorten, Denkschriften, Preisausschreiben (bald vielleicht auch Preisrätsel) durchlaufen die Zeitungen und Zeitschriften. Die ersten Buchankündigungen setzen ein. Die ersten Werkbearbeitungen („Erlkönig" als Opernszene, — Sammlung langsamer Sätze mit unterlegtem Text, für Solostimme oder Männerchor, mit Begleitung von Klavier oder Zither, — Singspiele für das Liebhabertheater) werden angepriesen. Schon naht nun auch die Flut all jener Novellen, Gedichte, Aphorismen, Aufsätze, Bekenntnisse, deren seichtes Wasser nur allzu oft sumpfig und riechend die Gegend verpestet, „odeur" allein für die eitlen Nasen ihrer literarischen Produzenten. *Großkampftage* des mitteleuropäischen Journalismus, voran des deutschen, nahen! *Historische Tage* des internationalen Spießers, voran des deutschen, nahen! Dies alles gilt Franz Schubert. *Dies alles* sollte Schubert gelten?!

Schon einmal, vor Jahresfrist, geschahen ähnliche Dinge. Man nannte und nennt es Zentenarfeier, und man tauft gar das ganze laufende Jahr danach, Beethoven-Jahr 1927, Schubert-Jahr 1928.

Was geschieht hier? — Die Welt (die beste aller möglichen) rüstet sich, einen großen Menschen auf ihre Weise zu ehren. Eine große geistig-kulturelle Pflicht wird hier in höchst ungeistigen Handlungen abgetragen; Mode, Sensationslust und die „öffentliche Meinung" der großen Masse bemächtigen sich der zeitgemäßen Ehrung einer „historischen" Persönlichkeit. Doch — wie grotesk: hatte man vor einem Jahr, im „Falle Beethoven", eine geistige Größe vor sich, deren Format, Umrisse, Strebungen, Irrungen durch emsige Forscherarbeit einigermaßen klar auch dem einfachen Mann vor Augen standen — und deren literarische Fixierung es nur in geschickter Weise zu popularisieren, zu verwässern galt —, so schickt man sich in diesen Tagen an, einen Menschen zu feiern — freilich, den man nicht minder tief und umfassend wie seinen überragenden Zeitgenossen zu kennen glaubt, dem aber selbst von flachsten Kunstliteraten gewisse dunkle Winkel der Seele und der künstlerischen Einstellung zugestanden werden müssen, deren Aufhellung erst eine

Zukunft (oder vielleicht auch, wie manche meinen, gerade die Gegenwart) bringen kann. Das der allgemeinen Gegenwart vertraute Schubertbild ist in seltener Einmütigkeit und fast Widerspruchslosigkeit von den Tagen des stillen Daseins seines Trägers bis in die Tage seines lauten Nachruhms von 1928 überliefert und beibehalten worden. Die Bilder der Gestalten Mozarts und Beethovens stellten sich nachfolgenden Generationen höchst wechselvoll und bis zur heutigen Stunde verschiedenartig dar, — Schubert war und blieb immer nur einer, immer derselbe. Dieser „Liederfürst" nun, der „Meister der ‚himmlischen' Längen", dieser naive, träumerisch-romantisch-melancholische, ewig hungernde, meist trinkende, oft vergeblich liebende (und nebenher für die Sängermassen um 1928 an die 600 wunderschöne Sololieder schreibende) Wiener Biedermeier-Sproß — Herrgott, war er denn eigentlich viel mehr als ein rechter sentimentaler, waschlappiger Wiener Spießer, in vielem das getreue Abbild seiner heutigen Betrachter?! —, er soll gefeiert werden.

ER soll gefeiert werden? — Nun wohl: es lebe — das „Dreimäderlhaus"!!

O unvergeßliches Werk, das du in wenigen Jahren (allein im Zeitraum 1912 bis 21 durch etwa 8000 deutschsprachige Aufführungen) mehr für Schubert geleistet hast als alle Feiern heuer es tun werden, als alle guten und schlechten Artikel und Bücher, die je über ihn geschrieben wurden. Daß du all das, was Mitwelt, Freunde, Gönner und Nachwelt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein über ihn dachten und schrieben, einmal in *einen* Rahmen spanntest und ein Bild des „Meisterleins" zimmertest, das in Tausende von deutschen Bürgerfamilien eindrang, das Hunderten von Reden, Feiern, Produktionen, Werk-Interpretationen unserer Tage zum Vorwurf dienen und das vielleicht — romantische Sentimentalität wird auch in kommenden Maschinenzeitaltern hoch im Preise stehen! — noch Generationen hindurch die Mentalität der „großen Masse" in Bewegung halten wird. —

* * *

Stünde Franz Schubert in diesen Tagen auf: voll eines ungläubigen, und doch frohen Staunens würde er die vierzig großen Quartbände seiner gedruckten Werke mustern, dazu die Tausende von Dokumenten eigener und fremder zeitgenössischer Feder, die der Sammeleifer eines O. E. Deutsch vor Vergessenheit bewahrt hat — und die alle doch nicht ein Jota näher zum Verständnis der wahren Gestalt Schuberts führen, hält man sich nicht voran an ein vom *Werk*, allein vom Werk gefordertes Bild. Und voll Schmerz würde er auf seine Heimatstadt blicken, auf *sein Wien*, das heute allein von einer nur allzu versunkenen Tradition zehrt, das sich anschickt, auch den Namen Schuberts zu Reklamezwecken, zur Hebung von Fremdenverkehr und allgemeinem eigenen Ansehen auszubeuten, — auf *sein* Wien, das sich rüstet, genau wie es vor Jahresfrist im Namen Beethovens dem internationalen, speziell dem französischen Geiste huldigte, so jetzt im Namen Schuberts, zusammen mit 150 000 Sängern, deutsch gefühlszuduseln.

Er wird lächeln über die Massen der biederen Sänger aus allen deutschen Gauen, die da Stätten einer vergangenen, schier unfaßbaren künstlerischen Fruchtbarkeit besuchen und an ihnen weihevoll verklärte Gesichter aufstecken werden, — über die Allzuvielen, die ihn ehren wollen, die ihn aufrichtig *lieben* — und die doch immer nur einen ganz kleinen Teil seines Ichs erfassen, das Zeitliche, Sentimentale, Bieder-

meierhafte, Wienerische. — Er wird aber vielleicht nach *Taten* fragen, nach Werken, Büchern, Neuausgaben, die ihm nachzuspüren suchen, nach Menschen, die *mehr* kennen an ihm als nur jenen offen daliegenden Alltagsteil seines Wesens — und wir Lebenden stehen vor ihm, beschämt und erzürnt über uns selbst zugleich. Zu wenig haben wir seinen Fragen vorzuweisen, zu laut dagegen klingt der Lärm all jener großartig leeren Reden und Gesten „zu Ehren Schuberts"...

Freilich, nicht überall wird es so sein. Allerorten im Westen, Norden und Süden des Landes werden sich in diesem Jahr kleine Gemeinden zusammenfinden, die auf *ihre* Weise, lautlos fast vor innerer Ergriffenheit und innerem Mitschwingen, *ihren* Schubert feiern. Fernab von allem, was da in Wien und im Reich am Licht der Oeffentlichkeit unter dem Namen Schubert-Feier vorgeht, werden sie zusammen eine, *die* Schubert-Gemeinde bilden, die er selbst wohl ersehnte und die er billigen würde. Die Mitglieder dieser Gemeinde werden sich über alle Grenzen hinweg die Hand reichen zu eigenen Gedenkstunden. Sie, die Franz Schubert zu *kennen* glauben — nicht aus stammelnden Briefen und Schriften, vielleicht aus wenigen, unscheinbaren und erschütternden Stellen in ihnen, — nicht aus 500 schönen, klang- und sangseligen, doch stärkstens mit Zeit und Mode verbundenen Liedern, sondern aus dem kostbaren Schatz jener anderen 100 oder 150, die, seine unumstrittene Geistestat, die „Schöpfung des modernen deutschen Liedes", darstellend, seine Gestalt in ganz andere, überzeitliche Regionen emporführten, als es je bisher erkannt oder ausgesprochen ward, — nicht aus vergänglichen, dem Gebrauch des Alltags gewidmeten, im frohen Bewußtsein unversieglicher Schöpferkraft geschriebenen Chören, Messen, Opern, Sinfonien, Klavierstücken, sondern aus den wenigen Werken, Klaviersonaten, vierhändiger Musik, einigen Klavierstücken, Sinfonien und Quartettsätzen, die sein Bild in wunderlich neuem Lichte erstrahlen lassen, in Licht, das einmal sonnenklar und hell ins Auge fällt, zugleich aber merkwürdig verhangen und düster —, sie aber, die, sei es aus Intuition, sei es aus Werkforschung, den ganzen Umfang und Riesenradius dieser großen geistesgeschichtlichen Persönlichkeit zu erkennen glauben, in den Sinn seines problemvollen und *tragischen* Schaffens und Strebens eingedrungen zu sein glauben, — sie wollen Schubert nicht im Lärm der Feste, Bücher, Konzerte und Reden feiern, sondern *still.* So still, wie er selbst, unverstanden — oder doch, nur von zwei Freunden vielleicht seherisch erkannt: Mayrhofer und Schwind —, im lärmenden Wien der Kongreßzeit dahinlebte, der Welt offen nur in dem, was *diese* fassen und verstehen konnte; verschlossen aber alles überschwängliche Sehnen und Streben in der Brust bergend.

So wie der große Mensch zu *seiner* Zeit *immer* über allem Tun und Treiben von Zeit und Umwelt, über allem „Kulturdurchschnitt" stand — und sich so überhaupt erst zum Rang der kulturhistorischen Größe aufschwingen kann —, so wird er wohl auch zu allen Zeiten nur von wenigen wahrhaft erkannt und verstanden werden können. Nie wird sein wahres Bild in die breiten Volksschichten dringen, ohne in Farbe und Umrissen verfälscht und verzerrt zu werden; immer wird die Erkenntnis seines Wesens und das große geistig-seelische Verständnis dafür beschränkt bleiben auf jene *Aristokratie des Geistes,* die unbeschadet der demokratischen Neigungen eines gegenwärtigen Zeitalters besteht und wirkt.

Der Plan in Brahms' Händel-Variationen

Von Hans Meyer, Leipzig

„Ich mache manchmal Betrachtungen über die Variationenform und finde, sie müßten strenger, reiner gehalten werden."
(Brahms, 1856.)

Die Variationenform — namentlich die seit Beethoven gepflegte Fantasie-Variation, im Gegensatz zur alten Figuralvariation — gilt als sogenannte freie Form. Das heißt: Außer der verlangten Gebundenheit an das Thema, die bis zur letzten Variation zum Ausdruck zu kommen hat, außer der notwendigen Abgrenzung der einzelnen Variationen untereinander, gibt es keine eigentlichen Regeln über Einteilung, Satzbildung, Modulation, wie sie etwa die Sonaten- oder Fugenform kennen. Der Schaffende ordnet nach freiem Ermessen, entwickelt in jedem Falle grundsätzlich neu und selbständig. Organisches Verändern an sich ist Gesetz, ist einzigste gegebene Forderung. — Es ist klar, daß bei diesem Fehlen eigentlicher formaler Grenzen der Komponist umso bestimmter sich selbst ein architektonisches *Ziel* setzen, einen originalen Vorwurf für die Struktur des Ganzen schaffen muß. Völliges Offenstehen der formalen Schranken bei weitesten Möglichkeiten der gedanklichen Entfernung vom Ausgangspunkt auf der einen Seite — fortwährende Gebundenheit an *das* Thema auf der anderen Seite. Unter diesen konträren Voraussetzungen ein sinnvoll und reich abwechselndes Ganzes zu schaffen, das in sich begründet, streng geschlossen, einheitlich in seinen Steigerungen ist, dazu gehört ein eigener, sicherer Kopf, der sich an den selbstentworfenen Plan bis in alle Einzelheiten zu binden weiß.

Sind demnach Variationenwerke für die Beurteilung eines Komponisten wesentlich, so stellen sie andererseits auch an den Leser und den Spieler hohe Anforderungen, verlangen von ihnen eigene Formfantasie, geübtes analytisches Denken. Die Diabelli-Variationen von Beethoven[1] sind trotz ihrer klaren Thematik und trotz ihrer stilistischen Offenbarungen — Bülow nennt sie „ein Bild des ganzen Musikuniversums" — im Grunde noch undurchsichtiger als etwa die letzten Sonaten und Quartette dieses Meisters, sind ebenso bezüglich der spielerischen Darstellung außergewöhnlich schwer auf eine Einheit zu bringen. Es fehlt für das Maß ihrer Architektur jeder Vergleich, jede gewohnte Stütze. Und doch muß auch hier die Thematik in der Abwechslung einem kontrollierbaren, einheitlichen Zug folgen, muß etwas Höheres als bloße Numerierung die Abgrenzung der Teile regeln. Unsere Ohren und Augen sind genialen Variationsplänen gegenüber nur zu schwach und ungeübt. Es genügt nicht, aus jeder Variation das Thema herauszuhören, ihre Stellung nach der Nummer zu bezeichnen, allenfalls von Nummer zu Nummer gewisse Fortschritte in der Figuration vom Größeren zum Kleineren oder umgekehrt zu buchen. Das sind Maßstäbe, die einer Händelschen Figuralvariation gegenüber kaum ausreichend wären. Charaktervariationen sind erst recht kein Nummernwerk. Das ist es, was uns auch für die Sonaten-

[1] Hierüber bringen wir, als interessantes Gegenstück zum heutigen Aufsatz, einen von *Richard Greß*-Münster; Studien über das Wesen der Variation rangieren für das formale Denken der Gegenwart an vorderster Stelle. — *Die Schriftl.*

form[1] noch fehlt: Nicht nur die Einmotivik, d. h. die Linie im Thematischen, muß gefunden, es muß das größere Inbeziehungbringen aller Teile versucht, muß die letzte Ursache der großrhythmischen Konsonanz aufgedeckt werden. Die Gestalt des Ganzen deckt sich nicht bloß in der Harmonik und Lineatur mit dem Thema, sie korrespondiert auch in der konstruktiven Gliederung. Im Meisterwerk angelt die gesamte Architektur in einem einzigen Punkt.

Es wurde schon gesagt: Für eine *freie* Form verlangt dieses Halten des Gleichgewichts einen umso strengeren Geist, der überall zwischen Ordnung und Auflösung zu vermitteln versteht. In neuerer Zeit konnte das vor allem *Johannes Brahms*. Die Variationskunst dieses Mannes ist zwar bekannt, zuweilen der Beethovenschen gleichgestellt worden. Aber im Grunde ist auch Brahms in seinen Plänen unerkannt geblieben. *Worauf beruht die Einheitswirkung seiner freien Bauten, nach welchen Gesetzen regelt sich der frei scheinende Wechsel zwischen Spannung und Entspannung?* Noch keins seiner Werke ist genau gemessen worden, eine Tatsache, die umso merkwürdiger ist, als man aus den Briefen an Joachim und Schubring weiß, wie stark gerade Brahms das Problem der Variationenform beschäftigt hat, als man aus der fortwährenden Vergrößerung und Verbesserung seiner Formen erkennen konnte, wie streng sein Wille zu umfassender Organik, wie klar seine Eigenkontrolle gewesen ist. Gerade seine „freien" Formen zeigen bei näherem Zusehen einen höchst eigenwilligen Baumeister, der nach vorbildlosen Gesetzen zu schaffen wußte. *Trotz Beethoven vorbildlos!* Um letzten Zweiflern zu helfen, und andererseits, um eine generelle Anregung zu geben für die „Augen- und Ohrengewöhnung" im Punkte Variationenbau, soll versucht werden, den Plan des vielleicht gelungensten Brahmsschen Variationenwerkes aufzureißen.
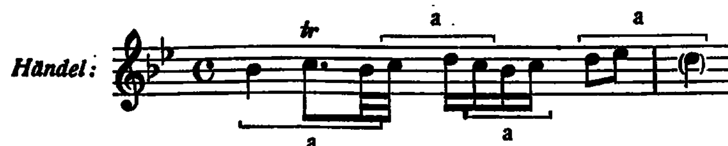
Die analytische Darstellung der *Händel-Variationen* kann bei engen Raumgrenzen natürlich nur einseitig werden. Es wird sich aber auch nicht darum handeln, den besonderen Charakter jeder einzelnen Variation aufzudecken, ihr jeweilig Neues in Farbe, Rhythmus und Bau zu bestimmen. Um den Plan des Ganzen zu erkennen, genügt hier schon etwas viel Einfacheres: Nur der kleinste Bestandteil, der jede Variation baut, ihre Zelle, ihr eigentliches Motiv braucht der Reihe nach festgestellt und in Verbindung mit dem Händelschen Thema betrachtet zu werden. Der Plan schält sich von selbst aus dieser einseitigen Betrachtung heraus und wird imponierend genug erscheinen in seiner absoluten Folgerichtigkeit.

Was ist das Wesentlichste im motivischen Gerippe des Händelschen Themas? *Die Wechselnote.* Abgesehen vom Triller erscheint sie im Motiv nicht weniger als
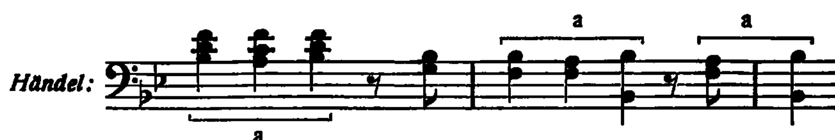
---

[1] Neuerdings bemüht man sich, die motivische Einheit unter den Sätzen der Beethoven-Sonate festzustellen. Erinnert sei an die Veröffentlichung von *Armin Knab* in der Zeitschrift für Musikwissenschaft 1919, „Die Einheit der Beethovenschen Klaviersonate in As dur Op. 110", an das Buch von *Cassierer* „Beethoven und die Gestalt", Stuttgart 1925, sowie an die Artikel von *Walter Engelsmann* in der „Musik" 1925 und der „Neuen Musik-Zeitung" 1925 und 1927. — Keine der genannten Arbeiten macht den Versuch, die gesamte Architektur eines der Werke auf die Gleichung des Themas zu bringen. Auch das sind wir Beethoven schuldig.

4mal *(a)*, d. h. aus fortlaufendem Nebeneinander von Wechselnoten besteht überhaupt die Linie des ganzen Motivs:

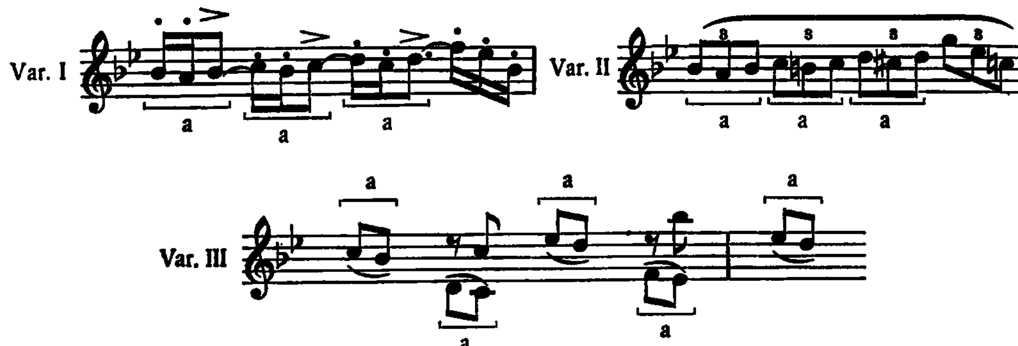


Das Thema setzt sich in den ersten 4 Takten nur aus sequenzartigen Wiederholungen dieses Motivs zusammen, das übrigens den Tonumfang einer Quarte hat: *B* bis *Es* (4 Töne). Da auch der zweite Teil des Themas, die Durchführung Takt 4—8, fast nur Wechselnotenmotive aufweist, so besteht die Linie des Ganzen im wesentlichen aus einer einzigen Wechseltonfolge.

Auch der Baß singt dazu nichts anderes:



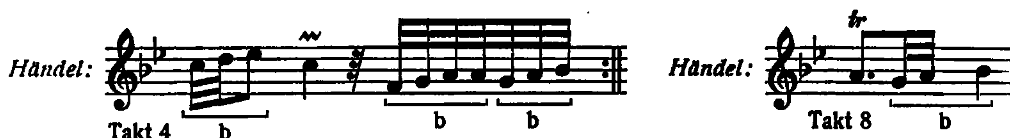
Brahms erkennt das und handelt danach. Er widmet der Wechselnote und nur ihr allein seine ersten 3 Variationen:



Durch die einheitliche Figurationsentwicklung von Sechzehnteln *(Var. I)* über Triolen *(Var. II)* zu Achteln *(Var. III)* beweist dieses erste Variationen-Dreigestirn im besonderen seine Zusammengehörigkeit. Die Bewegung von der ersten bis zur dritten Variation wird nicht nur gleichmäßig langsamer, sie wird zugleich auch zarter an Gehalt und Stärke: *Var. I poco f, Var. II p animato, Var. III* p *dolce.* — Der einseitige Wechselnotencharakter des Händelschen Motives wäre somit im ersten Variationskreis zur Genüge festgestellt. Das Brahmssche Auge sieht noch andere Kombinationen im Händelschen Motiv, entdeckt eine differenziertere Ordnung. Unter welchen Formen spielt sich dort das Nebeneinander von Wechselnotenschritten ab, wo liegen die eigentlichen Akzente in den fortlaufenden Sekunddrehungen? Auf dem Schlußpunkt *B* des ersten Wechselnotenverhältnisses baut sich der ausgeschriebene Trillernachschlag *(b)* auf und verbindet weiter bis *D*, zum nächsten Akzent. Also im 32tel-Rhythmus *B—C—D*, ein steigender Gang im Terzraum:



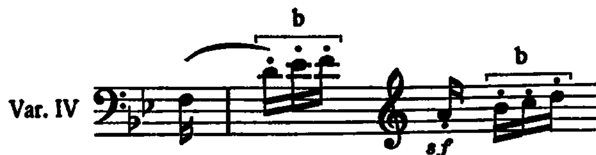
Dieser rhythmische Gang wiederholt sich am Schluß jeder Themahälfte:



tritt also deutlich aus der Linie als Akzent heraus. Da sich im Terzraum *B—C—D* die Hauptdrehungen des Motives abspielen — erst das letzte Achtel erweitert bis *Es*, zur Quarte — und da sich in der Linie des Basses ähnliche Steigungen im Terzraum, nur stark vergrößert, Auge und Ohr aufdrängen:



so handelt der Variierende richtig, wenn er diesen motivischen Akzent als Nächstes zur Verarbeitung heranzieht. Die Motivik der *4. Variation* erzählt von nichts anderem. Sie gliedert sich ihren Akzenten nach in lauter aufsteigende Terzraumgänge:



Damit die Begrenzung durch steigende Terzraumgänge besser heraustritt, sind die dazwischenliegenden Noten für sich gestrichelt und mit *sf* versehen. Und zum äußeren Zeichen des Neuen, der Erweiterung der Idee gegenüber den drei ersten Variationen, setzt Brahms diese Variation kompakter, hebt er sie durch kräftige Dynamik aus der Vergangenheit heraus.

Wir lesen weiter mit Brahms vom Händelschen Motiv ab: Der Trillernachschlag *(b)*, der den Durchgang von *B* bis *D* besorgt, verbindet Anfang und Ende des Motives, leitet zu dessen Schluß- und Entspannungspunkt über. Dieser bedeutet eine Art ausgeschriebenen Doppelschlages *(c)*, ein gleichmäßiges Herunter und Herauf im Terzraum:

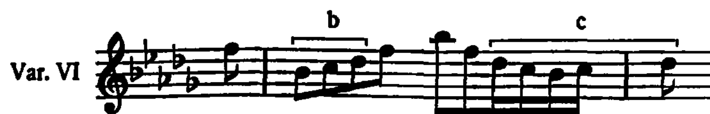


Wie vorher die beginnende Wechselnote, so muß jetzt dieser Gegenpol, der schließende „*Doppelschlag*" des Motives vom Variierenden ausgiebig verwertet werden. Brahms setzt dafür 2 Variationen an, und zwar zur Versinnbildlichung des polaren Kontrastes und zur Verstärkung des Neuigkeitseindruckes in Moll: — In

der ersten der beiden Moll-Variationen steht der „Doppelschlag" noch unfertig da *(c)*, mit Auslassung eines Tones:
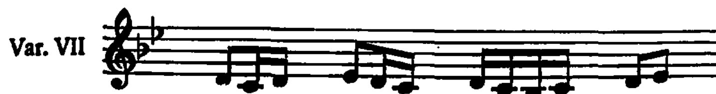


Der Händelsche Trillernachschlag *(b)* steht in Achtelvergrößerung davor, leitet den Rhythmus des Doppelschlages kontrastierend ein. — Das Unfertige des „Doppelschlages" in der ersten Mollvariation wird in der zweiten beseitigt. Der „Doppelschlag" erscheint hier vollständig original *(c)*:
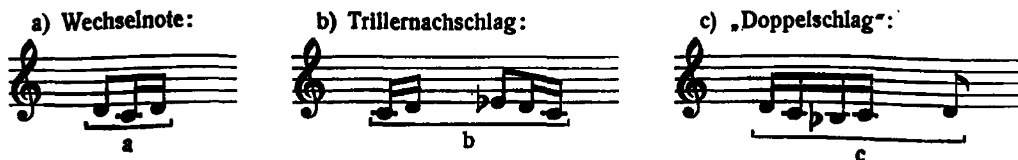


Auch hier kontrastiert der vergrößerte Händelsche Trillernachschlag *(b)* gegen den „Doppelschlag", ist aber von ihm losgelöst. Der Kanon dieser Variation ist so angelegt, daß der Sechzehntel-Doppelschlag sich komplementär gegen die Achtelbewegung abhebt und sich als neues Kriterium dem Ohr einprägt. Variation V und VI gehören also zusammen durch die Moll-Gleichung, durch die Gleichheit der aufsteigenden Achtel und die Gleichheit des Händelschen „Doppelschlages", zu dessen erster Verwertung die beiden Variationen ordnungsgemäß bestimmt waren.

Zusammenfassender Rückblick: Von den ersten 6 Variationen enthielten die 3 ersten hauptmotivisch die Wechselnote *(a)*, die vierte den Trillernachschlag *(b)*, die fünfte und sechste den „Doppelschlag" *(c)*, d. h. drei Variationen das Anfangs- und Hauptelement des Händelschen Motivs, eine das Verbindungs- und Nebenelement, zwei das Schluß- und Entspannungselement. Die linearen Verhältnisse des Händelschen Kopfmotivs sind also bis hierher der Reihe nach vom Variierenden abgetastet worden und haben sich erschöpft. Mehr Möglichkeiten der Kombination ergaben sich nicht. Was lag näher, als nun die erste Bilanz zu ziehen und endlich alle Elemente in einem einfachen klaren Bild zusammenzufassen?

Brahms gelingt es, den bisherigen, weit auseinanderliegenden Variationsvorgang auf eine einzige kurze Formel zu bringen:



In Zergliederung heißt das:

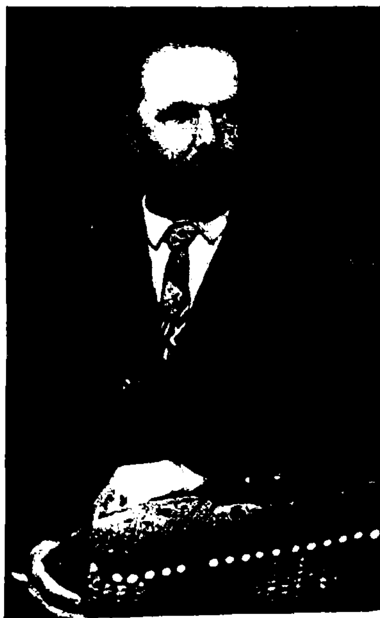




Hugo Wolf (etwa 1897)
Zum 25. Todestag
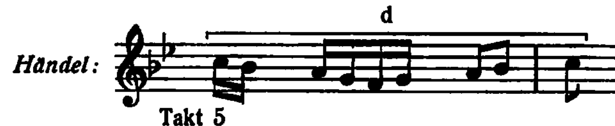


Kinderbildnis
(etwa 1863; nach einer Daguerreotypie)
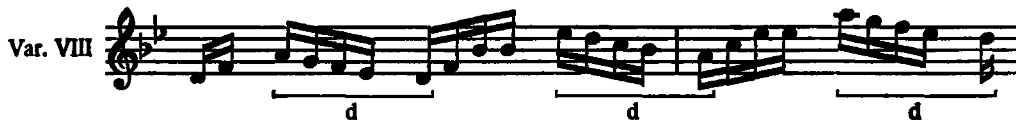




Hugo Wolfs Eltern

Das Kopfmotiv des Händelschen Themas ist nun vom Variierenden in der Zergliederung wie in neuer Zusammenfassung endgültig festgestellt worden. — Der Blick wendet sich von der Enge des Kopfmotivs fort dem *größeren* Thema zu. Was enthält es noch? Brahms liest nur noch ein Novum, den trillerlosen, im Quintraum auf- und absteigenden Gang *(d)* aus dem zweiten Teil:



Dieses Verhältnis, das aus einer Erweiterung des alten „Doppelschlages" hervorgegangen ist, stellt faktisch die einzige Ausnahme im Thema dar, den einzigen trillerlosen Passus und Gegensatz zum allesbeherrschenden Kopfmotiv. Also wird eine Variation damit gebaut:



Kein Wechselnotenmotiv, kein rhythmischer Terzraumgang (Trillernachschlag), sogar kein „Doppelschlag" findet sich in diesem neuen Gedanken — nichts als glatt absteigende Gänge im Quintraum als Zentrum der motivischen Figur. Wie in der vorigen Variation, so hebt sich auch hier die motivische Stimme, auf die es ankommt, plastisch von einem Orgelpunkt ab. Wie *Variation V und VI,* die beiden Mollbilder, eine Einheit darstellten, so gehören also auch *Variation VII und VIII* zusammen: durch den gemeinsamen Orgelpunktrhythmus. Aber noch in höherem Sinne: Sie stehen sich wie erster und zweiter Teil, Hauptsatz und Durchführung des Händelschen Themas gegenüber, bringen die beiden einzigen motivischen Gegensätze zur Diskussion. *Variation VII* gibt das nach 6 Variationen endlich erreichte neue Fertigfabrikat des Händelschen Kopfmotivs, *des* Motives im Thema-Hauptsatz. *Variation VIII* bringt die Erweiterung, den trillerlosen Gegensatz, *das* motivische Novum aus der Themadurchführung. *Variation VII und VIII* bilden zusammen den Abschluß der ersten Variationenentwicklung. Zum äußeren Zeichen, daß hier der erste Abschnitt erreicht ist, schreibt Brahms die Wiederholung des zweiten Teiles der *VIII. Variation* aus und setzt, um das Stehenbleiben noch mehr zu betonen, am Schluß eine *Fermate.* Das ist die erste im Stück! Auf daß jeder Zweifel ausgeschlossen sei, und auch der Spieler den Ruhe- und Wendepunkt durch tiefe Zäsur zum Ausdruck bringe[1].

Zusammenfassender Rückblick: In 8 Variationen wurden die 4 motivischen Einzelelemente *(a, b, c, d)* des 8 taktigen Händelschen Themas der Reihe nach vorgenommen, erst getrennt behandelt, dann in Synthese verarbeitet. 4 Gruppen waren in diesen 8 Variationen zu unterscheiden, die in der einheitlichen Entwicklung des Ganzen melodisch oder rhythmisch, geschlechtlich oder dynamisch zusammengehörten:

[1] Häufig nehmen Spieler gerade diese formal wesentliche Fermate nicht wörtlich, fallen gleich in die Oktaven der nächsten Variation hinein.

Var. 1—3, Var. 4, Var. 5—6, Var. 7—8. Der wesentlichste Einschnitt in diesen 4 Gruppen befand sich folgerichtig (s. Händel-Thema!) in der Mitte: Zwischen *Var. 4* und *Var. 5.* Er machte sich durch den Uebertritt von *forte* zu *piano* und von *Dur* zu *Moll* deutlich bemerkbar.

Gesamtergebnis: Var. 1—8 bilden den ersten einheitlichen Block in der Entwicklung des Ganzen.

(Fortsetzung folgt.)

Brahms und die junge Generation

Von Artur Haelsig, Stuttgart

Es gibt für jeden von uns vielerlei Wege, um zu einem Werk, zur schöpferischen Eigenart eines Künstlers zu gelangen. Diese Wege sind — davon abgesehen daß sie rational oder gefühlsmäßig sein können — noch anders voneinander unterscheidbar. In vielen Fällen erscheint es uns selbst als eine mehr zwangvolle, in anderen als eine mehr gütige Art des Schicksals, daß wir in einem bestimmten Zeitraum unseres Lebens, unseres Suchens auf eine bestimmte künstlerische Erscheinung stoßen und dieses Neugefundene gerade in diesem Augenblick besonders erfassen können. Ich, der ich an „Zufall" in diesen Dingen nicht glaube oder besser gesagt: den „Zufall" für die wichtigste Erscheinungsform des Schicksals halte (das betreffende fällt uns zu in eben diesem Augenblick, *weil* es uns von nun an gehören soll) — ich sehe in den verschiedenen Arten meines Zusammentreffens mit Werken oder schöpferischen Menschen zugleich auch eine Art *Symbol* für das mir Neu-Erschlossene. — Am deutlichsten ist mir das mit Brahms geschehen; das heißt: deutlich ist mir dieser Vorgang erst heute, wo ich ihn übersehen kann, weil er lange zurückliegt. Das *„Freiwerden" des Brahmsschen Werkes* hat seinen Namen zurzeit ganz in den Vordergrund gedrängt, und meine Erinnerung gibt mir durch dieses stete Auftauchen des Namens in diesen Tagen ein besonders starkes Vermögen, mich in eine Zeit zurückzufühlen, in der ich Brahms für mich geschenkt bekam. Ich halte diese Art des Erfassens für bezeichnend für den Komponisten und sein Werk, und darum sei dieser Weg kurz angedeutet, um so rückwirkend eine „Erlebniswertung" des Brahmsschen Werkes zu erreichen.

In meiner Jugend spielen zwei Männer eine vorherrschende Rolle: mein Vater und ein von mir ungewöhnlich geschätzter älterer Freund, der mir gerade in diesen Dingen der Kunst Vorbild und Ziel war. Zu meinem Brahms-Finden ist vor allem die Stimme meines Vaters und seine alles andere überwiegende Vorliebe zu dem *Liedschaffen* Brahms' Helfer gewesen. Mein Freund bereitete gleichzeitig in mir den Boden durch eine außergewöhnlich warme Anteilnahme an Brahms. Er besaß Brahms damals so für sich, wie ich es später nur selten wieder an irgend jemand anderem gefunden habe. Und was ist alle Kritik oder Aesthetik im Grund genommen gegenüber einem solchen Besitzen und dankbaren Empfangen! Gerade der starke, dabei ungewollte Einfluß, den diese Liebe zu Brahms' Werk auf mich ausübte, dürfte am besten den Wert einer solchen Kunstauffassung bestätigen, und dürfte

dem Lehrenden wieder einmal beweisen, daß er nur das *lehren* kann und darf, was er selbst besitzt, nicht was er angedacht oder sich angeeignet hat als Bildung oder Urteil.

Fast täglich hörte ich als Knabe die verschiedensten Brahms-Lieder. Ohne eine besondere Mühsal, ohne bewußtes Hinstreben nahm ich aus unserer gepflegten Hausmusik schöpfend diese Lieder in mich auf, ich darf sagen unverlierbar, denn wo immer ich diese Lieder wieder höre, sofort fühle ich in mir: zu Hause — Vaters Stimme — mein Freund und ich als Knabe, der über dieser Abendmusik viele schlimme innere Nöte und Erregungen für eine Stunde vergessen durfte, dankbar dafür und mit wachem Gehör. — Dieses Erfassen von Brahms *aus der Quelle unserer Hausmusik* ist für Brahms typisch. Was uns bei Brahms immer wieder einnimmt, ist, daß er selbst in seinen schwächsten Werken *niemals zum Ausweg des Tricks, des spielerischen Effekts, des Mätzchens, des Firlefanzes* gegriffen hat. So wie ein Eichbaum einfach und seiner Art entsprechend Eichenblätter trägt, *so gab Brahms nur den Ausdruck in sein Werk, der seinem Stamm gemäß war; er fand den Ausdruck seiner künstlerischen Familie und blieb ihm unentwegt treu.* Diese Sauberkeit der Produktion hat ihm eines vor allem erschlossen: die deutsche Hausmusik. — Zweierlei sei dabei noch erwähnt. Wenn heute von Brahms und besonders den Sinfonien die Rede ist, fallen zwei Urteile meist dicht nebeneinander: der „nördlich herbe Brahms“ und „Brahms, dessen Sinfonien doch eigentlich gar keine Sinfonien sind“. Ich für meine Person bin auf diese beiden Schwierigkeiten nie gestoßen. Ich kann Brahms nicht herb finden, weil er sich mir fast zwangloser als jeder andere auf dem Weg über seine Lieder erschloß. Und ebenso sind für mich seine Sinfonien die *naturgemäße Fortsetzung seiner Lieder.* Ob sie irgendeiner formellen oder nachbeethovenschen Forderung des Sinfoniebegriffes genügen oder nicht, ist doch eigentlich wesenlos und unwichtig.

Noch zwei andere Namen sind an dieser Stelle zu nennen: *Schubert* und *Hugo Wolf,* beides Nebengötter meines Vaters, dessen geliebte Stimme mir auch diese Lieder vermittelte. Aber — abgesehen von einigen sofort erfaßbaren Lieblingsliedern blieb das wesentliche Begreifen beider Komponisten *späteren* Zeiträumen vorbehalten und zwar in beiden Fällen typisch für die Komponisten: Wolf näherte ich mich ganz in einer Zeit, in der ich selbst sehr um Ausdruck kämpfen mußte und wo ich *in geistigen Dingen schwere Probleme* und ähnliches Erleben austragen mußte; Schubert aber fand ich so recht erst *nach dem Sturm,* die Unvollendete zuerst, noch in dunkleren Zeiten und von Furtwängler erschöpfend interpretiert, alles andere als es wieder ruhiger und überstandener war. Brahms aber gehört die Jugendzeit, was ich übrigens an vielen anderen Menschen ebenso beobachtet habe. Das Jugenderlebnis scheint ja auch in Brahms' Leben mit die wichtigste Rolle gespielt zu haben, worauf das besonders reine Gelingen der Vertonung derartiger Texte hinweist. — Jetzt ist Brahms' Werk frei geworden. Gerade der Hausmusik ist sein Werk dadurch noch leichter zugänglich, und fast möchte ich behaupten, daß durch diese vergrößerte Publikationsmöglichkeit einem neuen Brahms-Verständnis günstige Bedingungen geschaffen worden sind, wenn ich dabei an meine eigene Begegnung mit Brahms denke.

Der Musikdramatiker Arthur Honegger

Von Walter Berten, Essen

Die Situation. Während wir beglückt im absoluten Musikwerk dieser Zeit schon Erfüllung feststellen können (etwa Hindemiths Konzert für Orchester, einiges seiner solistisch konzertierenden Musik), bleiben bei aller Entschiedenheit die vorliegenden Versuche des musikalischen Theaters noch Beginn und Weg. Immerhin mit erkennbarem Ziel. Nach oppositioneller Ablehnung des romantischen Gesamtkunstwerks und unklarem Vortasten, eigenwilligen Ausbrüchen ist man bereits so weit, aus einer neuen Geistigkeit und anderm Willen Gesetze zu erkennen und aufzustellen. Beschworen durch Busonis „Neue Klassizität", die gegensätzlich zu Wagners „szenischen" ein „musikalisches Gesamtkunstwerk" propagiert. Im einzelnen zuerst und bisher am deutlichsten ausgesprochen von Egon Wellesz. — Es sei mir gestattet, kurz jene Begriffe zu nennen, die in der Anschauung und den künstlerischen Versuchen der drei letzten Jahre das Wesen des neuen Musikdramas bestimmen. In Schlagworten: *Größe* statt Breite und Spitzfindigkeit, *Einfachheit* für Kompliziertheit, *Konzentration* statt Fülle, *Klarheit* an Stelle Mischung und Verwischung, *Objektivität* des Schicksalhaften für subjektive und psychologische Analyse, *sinnliche Schönheit* lieber als das Charakteristische, die *sittliche Idee der Allgemeinmenschlichkeit* näher als der Ausdruck des Höchstpersönlichen. Diese Begriffe blieben zielbestimmend und wegweisend für das neue Opernschaffen; denn um unter einigem nur eines zu nennen: Honeggers Musikdrama „Judith" brachte sie als durchaus untheoretische, musikantisch blühende künstlerische Tat der Erfüllung nahe. Wir hatten damals Gründe, zu sagen: daß neben den Intellektuellen, die das neue musikalische Theater in intensivstem Willen zur Klarheit, in der Rückkehr zum gereinigten Drama bereiten, Honegger, neben Hindemith, zu den künftigen Erfüllern aus genialem Instinkt und blutvollem Temperament, nicht zuletzt starkem Können gehöre, daß er an absolutem Musikwerk erprobt und gewachsen, schicksalhaft zum Dramatiker bestimmt und einer der Hoffnungsvollsten unter ihnen sei.

Der Mann und sein Werk. Arthur Honegger ist alemannischer Abkunft, 1892 in Le Havre geboren und gilt heute schon als der qualifizierteste Komponist der französischen Schweiz. Allgemein bekannt wurde er durch das genial hingeworfene Orchesterwerk „Pacific 231" und den sinfonischen Psalm „König David"; als ein ursprünglich berufener, blutvoller, noch stilunentschiedener, doch in seinen großgeschauten al fresco-Wirkungen zwingend überzeugender Komponist im Grunde unproblematischen Musikantentums. Bereits früh schrieb er eine Fülle von Kammermusikwerken und Musik für die Bühne (Ballette, Opern und Szenenmusiken zu Shakespeare und Sophokles). Bis die Kölner Uraufführung der „*Judith*" (als Konzertwerk mit Orchester und Chor bereits 1925 in Mézières, später als erste Opernfassung, doch vor kleinerem Kreise, in Monte Carlo aufgeführt) ihn vor einem Jahre in die vorderste Reihe der zukunftsvollen Musikdramatiker stellte. In ihrem monumentalen Vorwurf, in der Größe der sittlichen Idee und dem überaus straffen Ausbau und Gedrungenheit der einzelnen Szenen, die sehr geschlossen erscheinen und sich in ihrer Stimmung prachtvoll konzentriert geben, nicht zuletzt auch in der dominierenden

Verwendung des Chores entspricht sie beglückend dem Programm, das Wellesz dem neuen musikalischen Theater gegeben hat. Ein Vergleich des von *René Morax* stammenden (von Léo Melitz ins Deutsche übersetzten) Textes mit dem Judith-Drama Friedrich Hebbels zeigt diese Wandlungen vom Komplizierten zum Einfach-Großen, vom Subjektiven zum Objektiven, vom Einzelfall zum heroischen Schicksal. In fast primitiver Deutlichkeit und Schlichtheit geht Judith (in der Oper) hin, von der Not des Volkes bewegt, macht den feindlichen Feldherrn (unwesentlich, daß er Holofernes heißt) trunken und tötet ihn, damit Friede herrsche. Der Einzelne opfert sich und der Einzelne wird geopfert um das Wohl der Gesamtheit willen. Bei Hebbel spielen erotische Motive mit; hier handelt es sich um mehr: um eine heroische Tat aus bewußtem Gemeinschaftsgefühl! „Trotz" des modernen Klanges ist diese neue Dramatisierung des Stoffes ohne psychologische Komplizierung, auch volkstümlicher, allgemeingültiger, lebensnäher; trotz der oratorienhaften Anlage der dramatische Puls nicht gehemmt: im Gegenteil gesteigert, weil jede knappe Szene in der Begrenzung auf *einen* Affekt, auf *eine* Stimmung (die nicht durch eine andere zerrissen wird, wie oft beim romantischen Kunstwerk) überaus vereinheitlicht und dadurch triebkräftiger wirkt, nur belebter in der geschickten Gegenüberstellung und Folge solcher „Ballungen". Daß bei solcher Einstellung der Chor eine große Rolle spielt, ist verständlich. Er füllt nicht mehr nur die Stimmungshintergründe: er greift mithandelnd ein (Klagechor der Frauen in der belagerten Stadt, Chor der feindlichen Soldaten, die groß und glänzend angelegte Finalfuge). Wie bisher in „Pacific" und „König David" charakterisiert sich die Musik Honeggers dadurch, daß sie nicht intellektuell experimentiert, als vielmehr einem triebkräftigen urmusikantischen Naturburschentum entspringt. Dabei ist des talentierten Komponisten ökonomischer Instinkt überaus glücklich: er läßt ihn das Positive der Neuen Musik finden, Ergebnisse von Wandlungen auf klanglichem Gebiet, die andere mehr intellektuell suchend aufgespürt. So ist diese instinktkräftige Musik weder „prinzipiell atonal", noch rein tonal; sie ist nicht problematisch, aber auch nicht ohne Eigenwert; sie treibt „lineare Polyphonie", benutzt die Freiheit der „Poly-Tonalität" nicht so sehr aus „Programm" als aus allgemeinem Zeitgefühl; verschmäht es auch nicht, Dreiklangshomophonie anzuwenden. Sie bevorzugt klare Konturen und unromantische melodische Stimmführungen und bringt doch zuweilen (darin ist die französische Schule unverkennbar), wie im instrumentalen und chorvokalen Zusammenklang, schillernden farbigen Impressionismus. Die Singstimme wird meist sehr herbe, ganz ohne große Gefühlskurven geführt. Das Orchestrale erreicht nur in zwingenden Steigerungen die Brutalität des „Pacific"; hält sich sonst mehr zurück; begnügt sich sogar mit ostinaten Begleitfiguren, mit zarten Stimmungsuntermalungen. Von überwältigender, höchst originaler Wirkung sind die dramatischen Höhepunkte, wenn Chor und Orchester sich im Kollektivbekenntnis zusammenfinden.

So aus zwangvoller zeitlicher und individueller Gesetzmäßigkeit wirkte die „Judith", so hoffnungsvoll und versprechend, daß man mit größten Erwartungen der jüngst in Essen unter *Rudolf Schulz-Dornburgs* hinreißender Führerschaft erfolgten Uraufführung der „*Antigone*" entgegensah, um bedauernd eine leichte Enttäuschung

feststellen zu müssen, trotz der imponierenden musikalischen Gestaltung. Und wenn im Verlauf der weiteren Aufführungen sich in leidenschaftlichster Form gleichzeitig Begeisterung und Ablehnung kundgaben (Grund für eine Negation des Ganzen besteht keinenfalls, Veranlassung dazu war die aus dem dramaturgischen Irrtum der textlichen Anlage bedingte und mit verfehlte Inszenierung, die z. B. den wesentlich mitagierenden Chor unsichtbar ließ und seine Sprecher durch verschiebbare, menschlich bemalte Versatzstücke mit Glühbirne und Megaphon „versachlichte"), so erhärtete sich die Einsicht, daß irgendwo ein Irrtum den hoffnungsvollen Beginn hemmen mußte. Wenn auch die Absicht des Musikdramatikers erkennbar blieb: sie erreichte nicht die gewollte Wirkung. — Zum Textbuch der „Judith" war Honegger zu beglückwünschen: es rechtfertigt sich durchaus als Erneuerung der alten Legende. Eigenwertig und grundverschieden neben Hebbels Schauspiel: auf Größe, Klarheit und Allgemeingültigkeit konzentrierte Dramatisierung einer allgemeinbewegenden Idee, deren großer dramatischer Vorwurf durch das Mittel der Musik in eine höhere Sphäre emporgehoben wurde. Und nach Wellesz' wundervoll einfach-treffender Definition dessen, was das musikalische Theater unserer Zeit bedürfe, war es dem Komponisten gelungen, „die (leblosen) *Figuren* des Dramas durch das Medium der Musik künstlerisch zur (allgemeinmenschlichen) *Gestalt* zu erheben".

Zwei intellektuelle Irrwege versperrten dem ungewöhnlich begabten Musiker diese Möglichkeit in der Vertonung der „Antigone": Die total abwegige textliche Anlage, die falsche Naivität mit Einfachheit verwechselt, und die nicht minder verfehlte Wortbehandlung, die Banales und Heroisches, fast parodistischer Wirkung, nebeneinander setzt, nicht zuletzt die, dramatische Konzentration erzielende, aber gänzlich undramatische, oberflächliche Hast erreichende, völlig vom Urbild entfernte und nicht mehr als bloße Verzerrung bietende dramaturgische Neubearbeitung. Im Raum begrenzt, mögen nur einige Proben zeugen:

Kreon: „Weh mir! mein Kopf verwirrt sich. Ruhig! Ruhig! Nachgiebigkeit widerstrebt mir — andererseits (!) wär's eine Dummheit, ins Unglück mich zu jagen durch Starrsinn"...

Euridyke: „Sozusagen (!) nur ein wenig hört ich... beinah' wär' in Ohnmacht gefallen ich (!) ..."

Kreon: „Sage mir bloß, was soll der Blödsinn! ..."

Antigone: „Was dann kommt, läßt mich kalt; und wenn Du mich nun für verrückt hältst, dann bist Du wohl selber verrückt!" ...

Um der Gerechtigkeit willen auch einige bessere Textproben, die — bezeichnenderweise — der Chor zu singen hat:

„Es erregt die Prahlsucht Jupiters Unmut. Und er schleudert seine Blitze gegen Hochmut und prahlenden Stolz! ... Jetzt strahlet ganz Theben in herrlichstem Siege. Das Volk singt Lieder!"

„Du! tausend Namen krönen Dich, Bacchus... Du bringst die Sterne zum Tanzen, gibst Gesang der Nacht. Stampfe mit schwerem Fuße die Berge wie der Trauben Frucht! Her zu uns! Herbei! Hilf uns doch! Laufe! Spring hieher! Mit deinen trunkenen Scharen: Eile! Laufe! Spring doch!"

Jean Cocteau, den „Dichter“ der neuen „Antigone“, lockte es, „Griechenland vom Flugzeug aus zu photographieren, damit die Wirkung seines Anblickes völlig neu“. Er sah wohl ferner, doch nicht größer, wohl aus der Weite, doch nicht in die Tiefe! Dieses snobistische Machwerk, ein literarisches Experiment Pariser Geistigkeit (womit nichts wider französischen Esprit, nichts wider romanischen Geist und künstlerisches Formungsvermögen gesagt sei!), konnte Honegger nicht in dem Maße anregen, wie einst das Buch zur Judith, gab ihm nur im Musikabsoluten, den Zwischenspielen bei verdunkelter Szene, in den Chören Gelegenheit, ungebunden zu sprechen. Der zweite Irrtum des Werks — und er resultiert gewiß aus dem ersten: der allgemeinen dramaturgischen Verirrung — zeigt sich in Honeggers neuer extremer Auffassung von der melodischen Führung der Singstimmen, für die er, der Musikant, sogar ein Programm aufstellt: „Die Führung der Singstimmen sollte eine melodische Zeichnung suchen, die durch das Wort von selbst hervorgerufen wird, vor allem durch die ihm innewohnende Plastik, welche ihre Umrisse klarer werden läßt und die Linien deutlicher hervorhebt.“ — Gewiß: bei der Erneuerung der musikdramatischen Form ist aufs neue das ewige, stets stilentscheidende (wohl nie vollkommen zu lösende) *Wort-Ton-Problem* aus neuer Gesetzmäßigkeit neu zu lösen. Honeggers Worte sagen einleuchtend Notwendiges und man kann sich eine auch musikalisch reizvolle Erfüllung dieses an sich dramatisch begründeten Programms denken. In dieser Konsequenz erstem Versuch bringt sein neues Werk diese Erfüllung noch nicht; immerhin als spürbar bewußt und ernsthaft gewollt wohl die Ueberzeugung, daß ihm Ausgleich des Extrems und Vervollkommnung, kurz: die Vereinigung von innerer Wahrheit und äußerer (klanglicher) Schönheit künftig gelingen dürfte. Wie weit er freilich in der „Versachlichung“ des Rezitativs geht, mögen einige Beispiele andeuten (deren Text wieder in sich bezeichnend genug ist):

Kreon:
Chorführer:
Bra - vo Kre - on! Du bist Herr - scher. Du ge - bietst ü - ber
Le - ben und Tod.
Doch müs-set ihr un - er - bitt - li - chen Ge - hor - sam for - dern

dem Ge - setz.

So toll ist wohl kein Mensch, sich zu weihn dem si - che - ren Tod.

Der Wächter:

König, ich kann nicht be - haup - ten, daß ge - flo - gen ich

kam, o nein! Oft - mals blieb ich stehn auf dem Weg hier - her. Denn

mei - ne See - le sprach: Ge - he nicht! Ge - he nicht! Doch wie - de - rum:

Antigone:

schau - e ich den Tag, se - he nie mehr sein gold - nes

Kreon:

Au - - ge! Ah! ——

Laß jetzt das Ge - schwätz! Nicht braucht es zum Ster - ben so viel Ge -

schich - ten und Kan - ta - ten! Man wird ja nie - mals fer - tig!

f

Ah!

Hopp! schnell hin - weg mit ihr, schließt sie ein und laßt sie dort al - lein!

Kreon: *f* Treff - lich! Zur Ziel - schei - be dei - nes Wi - tzes dien' ich dir;

al - le habt ihrs auf mich ab - ge - sehn! Schön! Gut! Treibt Be - ste - che-

rei, un - ter - schlagt, steh - let Ly - diens Gold und In - diens Schä-tze.

ff Doch nie wird Po - ly - nei - kes be - gra - ben!

Und für unsere Ueberzeugung, daß ein Ausreifen dieses Extrems nicht nur zu erhoffen ist, sondern auch ein schönes Neues bringen wird, mag folgende Stelle zeugen, die auch in ihrer logischen Fortsetzung gleichen Werts bleibt (Klavierauszug — bei Maurice Senart, Paris 1927 — Seite 31/32):

Sehr langsam, ausdrucksvoll und getragen

Chorführerin (Alt)

p O Lie - be, die al - le Men-schen be-

Kl.-A. *p* *pp*

herr - schet! O Lie - be, die arm macht den Rei - chen und reich den

Ar - men!

pp

usw.

In der rechten Einsicht, daß eine dem Urtext gleichwertige Uebersetzung einer solch heiklen Angelegenheit wie die Wort-Ton-Ehe niemals möglich sein kann, und in dem dankenswerten, fortschrittlichen Bemühen, nach dem erkannten Gesetz die melodische Führung der Singstimme als ein Wesentliches zu behandeln, vertonte der Komponist den Einzelgesang nach der von *Leo Melitz* geschaffenen Uebersetzung vollständig neu. Freilich bei dieser Konsequenz der Versachlichung in der Wirkung ohne Belang. Ueber allen Versuch hinaus liegt der Wert des Werkes in den Chören, die, hinreißender Gewalt, Weg zu jedem finden. Oekonomisch und ohne Verwischung farbig behandelt, stets im zuckenden dramatischen Puls belebt, beherrscht und gekonnt, nimmt das Orchester starken Anteil am Geschehen. Wenn auch nach „Judith" nicht die erhoffte Steigerung im Ganzen, bleibt doch hier — nach gleichen Gesetzen geformt — viel des Starken, Warmen, Hinreißenden, Leuchtenden. Fehlt auch zuweilen, intellektuell gebunden, gehemmt, frühere Klarheit und Prägnanz: der Musiker, der Musikdramatiker überzeugt aufs neue. Fanatismus zur „Wahrheit", zur „Sachlichkeit" verletzt Sinnlichkeit und Schönheit auch im Musikalischen, das immerhin zweifellos das Stärkste des Ganzen bleibt.

Nachwort für junge Dichter. Der Pariser Literat Jean Cocteau schrieb nach Sophokles zwei „Libretti"; gleich wurden sie von führenden Musikdramatikern vertont: der „Oedipus" von Strawinsky, die „Antigone" von Honegger. Hindemith komponiert, ohne die Möglichkeit einer weiteren Wahl zu haben, den „Cardillac" —

einen Stoff E. Th. A. Hoffmanns. Der „Jonny" — nur weil er vom Heutigen zum Heutigen spricht — wird Kassenstück. Man kündigt Preisausschreiben an für gute Operntexte. Die deutsche Heldensage ist ausgeschlachtet, notvoll wendet man sich dem hellenistischen Theater zu. Aber auch bedeutungsvoll! Denn das Wesentliche des griechischen Dramas: Größe, Klarheit, Objektivität, Schicksalsdämonie, Einfachheit des Stoffes und der Form begegnet sich mit heutiger Absicht, in der Gestaltung des Aehnlichen, als Uebertragung ins Heutige.

Aber bleibt nicht das Verlangen nach unabhängig *Gleichem*, in Stoff, Form und Geist *ganz aus unserer Zeit!*

Und warum nur die Tragödie, vergißt man allzusehr das „Spiel", das „Heitere", die Serenitas der Komödie!

Schafft „Libretti" und geniert euch nicht: auch ein Goethe dachte daran, einen *zweiten Teil der Zauberflöte* zu schreiben!

Und ihr Musiker: Busoni zeigt euch die unerhörte Meisterschaft Mozarts und weist euch Wege zu einer künftigen. Verachtet mir die „Carmen" nicht und gedenket Nietzsches Mahnung: „Gesetzt, daß einer den Süden liebt, wie ich ihn liebe, als eine große Schule der Genesung, im Geistigsten und Sinnlichsten, als eine unbändige Sonnenfülle und Sonnenverklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet: nun ein solcher wird sich etwas vor der deutschen Musik in acht nehmen lernen, weil sie, indem sie seinen Geschmack zurückverdirbt, ihm die Gesundheit mit zurückverdirbt. Ein solcher Südländer, nicht der Abkunft, sondern dem Glauben nach, muß, falls er von der Zukunft der Musik träumt, auch von einer Erlösung der Musik vom Norden träumen und das Vorspiel einer tieferen, mächtigeren, vielleicht böseren und geheimnisvolleren Musik in seinen Ohren haben, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meers und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt; einer übereuropäischen Musik, die noch vor den braunen Sonnenuntergängen der Wüste recht behält, deren Seele mit der Palme verwandt ist und unter großen schönen einsamen Raubtieren heimisch zu sein und zu schweifen versteht."

Zwei falsch datierte Schubert-Texte

Oder: 200 und 1000 Jahre später

In der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" ist vor einiger Zeit (August 1926) von Hugo Daffner darauf hingewiesen worden, daß das III. Sonett Schuberts nicht nach Dante, sondern wie I und II nach Petrarca komponiert ist. Diese beiden, vom November 1818, nach der Uebersetzung von A. W. v. Schlegel, jenes nach der von J. D. Gries. Die Feststellung hatte für seine Freunde der schweigsame Ludwig Scheibler schon um 1910 vorgenommen, worauf Moritz Bauer im Oktoberheft 1926 ebendort aufmerksam machte, und was auch der Bilderband des Schubert-Werkes bei Georg Müller (1913) bezeugt, der Dantes Porträt unter den Textdichtern nicht brachte.

Kurioser als jener Irrtum von etwa einem halben Jahrhundert sind zwei Vertauschungen entfernterer Zeiten, die sich bis in die Kritische Gesamtausgabe der Werke Schuberts erhalten haben.

Im Juli 1825 schrieb Schubert zu Gmunden (wie Dahms meint, auf Wunsch Ferdinand Trawegers) das heitere Trinklied „Edit Nonna, edit Clerus" für vier Männerstimmen. Die Partitur, einfach betitelt: Trinklied, war zuletzt im Heyer-Museum. Das Stück erschien in Partitur und

Stimmen 1848 bei Diabelli (Verlagsnummer 8849) als Op. 155, mit lateinischem und deutschem Text und mit einer Klavierbegleitung ad libitum, die aber apokryph ist. Der Titel lautet: „Trinklied aus dem XIV. Jahrhundert aus dem Werke: Historische Antiquitäten von Rittgräff." Dieses Buch war 1815 bei Gerold in Wien erschienen, herausgegeben von Andreas Rittig v. Flammenstein nach Materialien von Franz Gräffer (gemeinsames Pseudonym: Rittgräff). Der volle Titel des Buches heißt: „Historische Antiquitäten oder auserlesene, wenig bekannte, zum Teil noch ungedruckte Denkwürdigkeiten aus der Menschen-, Völker-, Sitten-, Kunst- und Literaturgeschichte der Vorwelt und des Mittelalters. Ein Seitenstück zu F. Gräffers historischen Raritäten und zu dessen Clyos Curiositäten-Cabinet. Herausgegeben von Rittgräff. Erster (und) Zweiter Teil." Der zweite Teil bringt nun auf Seite 87 ff. „Mancherlei Kirchen-Feierlichkeiten und Volksgebräuche im XIV. Jahrhundert" nach Enoch Wiedemanns handschriftlicher „Chronik der Stadt Hof". Auf Seite 90 steht dann der lateinische, Seite 91 ein deutscher Text unseres Trinklieds, den Schubert nicht abschrieb und der später durch eine freie und eine getreue Uebertragung ersetzt wurde. Einleitend wird dazu gesagt: „Beim Becherklang ertönte das gefällige Liedchen", und zwar in der Fastnacht. Obzwar nun im übrigen Text dieses Abschnittes z. B. die Jahreszahl 1590 genannt wird, hat man allgemein übersehen, daß seine Ueberschrift einen Druckfehler hat: es handelt sich um das 16. Jahrhundert, und im Register ist das auch richtig angegeben. Diese Feststellung hat Viktor Keldorfer bereits in seiner neuen Sammlung der Männerchöre Schuberts (Universal-Edition) benützen können.

Hat dort ein Druckfehler zwei Jahrhunderte in die Schranken gefordert, so waren hier für eine übersehene Fußnote tausend Jahre wie ein Tag. Unter „Ossians Gesängen", die in den ersten fünf Heften der „Nachgelassenen Dichtungen" Schuberts 1830 bei Diabelli erschienen, findet sich als erstes Lied „Die Nacht", korrumpiert durch einen Schluß von 64 Takten, der aus Schuberts „Jagdlied" nach Zacharias Werner (gleichfalls von Anfang 1817) genommen ist. Dieser Schluß ist auch in die Gesamtausgabe einbezogen worden, weil die Handschrift indessen verloren gegangen war und keine Abschrift helfen konnte, das Lied dort wieder herzustellen. Schubert hatte seine Ossian-Texte der Prosa-Uebertragung des Freiherrn von Harold entnommen, die 1775 zuerst in zwei Bänden, dann 1782 in 3 zu Mannheim gedruckt worden war, als „Zweyte verbesserte, mit vielen bisher unentdeckten Gedichten vermehrte Auflage". Harold, der irischer Abstammung war und sich als Kelte dem Phantom „Ossian" näher fühlte als sein Entdecker Macpherson selbst, behauptete wirklich, neue Lieder gefunden zu haben, die er in seiner deutschen Uebersetzung zuerst herausgäbe. Das Lied „Die Nacht" steht nun im ersten Band der zweiten Auflage bei Harold auf Seite 181 ff., aber nicht im Text, sondern in einer Fußnote des Gedichtes „Croma". Ossian erzählt hier der klagenden Malvina zum Troste eine Heldentat, und erwähnt dabei ein Mahl, wo zu zehn Harfen fünf Barden wechselweis sein Lob sangen. Harold bemerkt zu dieser Stelle, daß solche improvisierten Wechselgesänge bei den späteren Barden sehr geschätzt waren. Unter den erhaltenen Gedichten dieser Art, die mehr ein gutes Ohr als poetisches Verdienst zeigten, habe er nur ein bewahrenswertes gefunden, das er eben in dieser langen, mehrseitigen Fußnote mitteilt. „Es ist tausend Jahr später als Ossian; aber die Verfasser scheinen seine Art beobachtet, und einige seiner Ausdrücke angenommen zu haben." Der Gegenstand ist: fünf Barden improvisieren in einer nordschottischen Oktobernacht je einen Gesang auf die Nacht, tragen ihn nacheinander vor, und der Schloßherr, selbst ein Dichter, beschließt den Zyklus. Schuberts Lied ist das des „Ersten Barden" und das des „Gebieters", den offenbar Diabelli zum „Häuptling" gemacht hat. Die Textkürzungen und -änderungen sind hier wie sonst bei den „Ossian-Gesängen" wahrscheinlich einem der literarischen Freunde Schuberts zuzuschreiben. (Die Uebersetzung von „Colmas Klage", auch in dieser Fassung von Goethes „Werther" beeinflußt, ist überhaupt nicht von Harold.) Die beiden Bardenlieder sind trotz einiger Striche in Schuberts „Nacht" so zusammengezogen, daß man wirklich nur die instrumentalen Schlußtakte vor dem „Jagdlied" bezweifeln kann, das auf jeden Fall nicht mitzusingen und — nicht mehr mitzudrucken ist. Uebrigens hat auch der begabte Wiener J. N. Denis in seiner Ossian-Ausgabe diesen späten Wechselgesang metrisch übersetzt (zweite Auflage von 1791 f., Band IV, Seite 121 ff.) unter dem Titel: „Die Oktobernacht, eine alte Nachahmung Ossians". Denis, der den Text wohl von Harold nahm, sagt sonst nichts darüber. — Die bisherige Zuschreibung an Ossian und sein Gedicht „Croma" ist also

unrichtig. Tausend Jahre nach Ossian sind freilich auch kein historisch brauchbarer Termin, eine „alte Nachahmung" nicht vertrauenerweckend neben den neuen Fälschungen. Wenn ein Gedicht nicht von Ossian ist, unterscheidet es sich noch kaum von „Ossians Gesängen". Aber — man darf auch den Autor des „Dreimäderlhauses" nicht verwechseln mit dem des „Hannerl", den von „Lenz und Liebe" nicht mit dem von „Hannerl und Schubert" usw. *Otto Erich Deutsch, Wien.*

Ein Deutschenfreund in Portugal

Zu *J. Vianna da Mottas* 60. Geburtstag am 22. April

Wenn der größte portugiesische Musiker, *José Vianna da Motta*, seinen 60. Geburtstag feiert, so ist dies nicht nur eine portugiesische, sondern eine europäische, fast könnte man sogar sagen: eigentlich eine *deutsche* Angelegenheit. Denn Vianna da Motta, dieser vielseitig gebildete feinsinnige Musiker, hatte sich in Deutschland so eingelebt, daß er in seiner Heimat geradezu für einen „Fremden" galt, ja, ein gemeinsamer portugiesischer Freund und Musiker meinte einmal mir gegenüber, Motta spreche eigentlich immer noch portugiesisch mit — deutschem Akzent!

Kein Wunder, denn wir dürfen den „portugiesischen Grieg", wie man ihn genannt hat, wohl heute als Adoptivsohn Deutschlands begrüßen, dessen Sprache, Musik und Kultur er sich wie ganz wenige — man muß an Busoni denken, der aber eine deutsche Mutter hatte — zu eigen gemacht hat. Auf der afrikanischen Insel St. Thomas geboren, kam er nach kurzer Ausbildung in Lissabon zu Sophie Menter nach Berlin, — noch sehe ich sie mit ihren unzähligen Hunden vor mir, die große Sophie, die ich einmal mit Stavenhagen bei München besuchen durfte. Dort in Berlin wurde Motta auch Schüler der beiden Scharwenka, die ihn in Klavier (Xaver) und Komposition (Philipp) weiterbrachten. Den Höhepunkt seiner Studien bildeten die Unterweisungen bei Liszt 1885 und Bülow 1887 in Weimar und Frankfurt a. M. Dann lebte Motta eine Zeitlang als Hofpianist in Berlin, war von 1915 —17 Direktor des Genfer Konservatoriums als Nachfolger Stavenhagens, bis er schließlich als Direktor des National-Konservatoriums nach Lissabon zurückkehrte, wo er jetzt seinen ständigen Wohnsitz hat. Daß er weite Konzertreisen durch Europa und Amerika gemacht hat, versteht sich ja bei einem Virtuosen von selbst. — Aber trotz der virtuosen Technik, die der einstige Meisterschüler Liszts und Bülows besitzt, ist er doch weit mehr als ein bloßer Virtuose. Er ist ein Künstler im höchsten Sinn des Wortes, ein Mann von umfassender Bildung, von Interesse für alles, was die Kunst im weitesten Sinne des Wortes betrifft, ein Mensch, dem nichts Menschliches fremd ist. Und das spiegelt sich in seinem Klavierspiel wider. Wer einmal Beethoven von ihm gehört hat, dem wird dies unvergeßlich bleiben. Feinste Einfühlung, reife Künstlerschaft, fern von allem eitlen Virtuosentum, ganz der großen Sache hingegeben. Man spricht so viel von „neuer Sachlichkeit", — hier ist eine „alte Sachlichkeit", die nicht veralten kann, weil sie *echte* Sachlichkeit ist. Es liegt Weihe über dem Spiel Mottas, die Weihe der Größten, deren würdiger Nachfolger er ist.

Motta hat sich auch als feinsinniger Schriftsteller und Komponist betätigt. Von seinen Schriften sind hervorzuheben: „Studien bei Bülow" (1896), „Einige Beobachtungen über Franz Liszt" (1898), „Die Entwicklung des Klavierkonzerts". In seinen Kompositionen, von denen wir nächstens eine Probe bringen, ist er der Schöpfer einer portugiesischen Nationalmusik geworden: „Portugiesische Szenen" Op. 9 und 10 für Klavier, 5 portugiesische Rhapsodien, „Lusiaden" für Chor und Orchester. Daneben hat er sich in Portugal für die Verbreitung deutscher klassischer und romantischer Musik, insbesondere für *Brahms* eingesetzt. — Möge der bescheidene, liebenswürdige Meister, dem wir unseren herzlichsten Glückwunsch aussprechen, noch lange zum Heil deutscher Musik im fernen Südwesten wirken. *Edgar Istel, Madrid.*

Zu unseren Bildern

Kleine Beiträge zur Hugo-Wolf-Biographie [1]

(Mit unveröffentlichten Bildern)

Der Vater. Schon *Vater Philipp Wolf* wäre weit lieber Musikus geworden, als daß er die väterliche Gerberei übernommen hätte. Nur das Machtwort des eigenen Vaters, des gestrengen Franz Wolf, vermochte den zu fantastischem Ueberschwang neigenden Jüngling bei dem ererbten bürgerlichen Berufe festzuhalten. Philipp Wolfs Jugend (er wurde 1828 geboren) stand noch im Zeichen des Nachwirkens romantischer Gefühlsseligkeit. Für seine Braut, die ehrsame Jungfrau Katharina Nußbaumer aus Malborghet in Kärnten, schrieb der Zwanzigjährige mit zierlicher, fast mädchenhaft feiner Schrift — nicht etwa einen Band lyrischer Gedichte, sondern — ein Gebetbuch. Könnte es einen Zug geben, der besser kennzeichnend wäre für das poetische Empfinden des in eng begrenzter katholischer Kleinstadt-Atmosphäre aufgewachsenen Jünglings? Zur Ausstattung dieses kalligraphischen kleinen Meisterwerkes läßt der junge Gerbermeister von fernher handkolorierte religiöse Bildchen kommen. Und unter den mannigfachen Darstellungen dieser Bilder erregt nichts so sehr die empfindsame Begeisterung des Auftraggebers als die unendlich zarte und duftige Wiedergabe der *Schleier*, in welche Maria und die übrigen Heiligen gehüllt waren ... Als sich der Kindersegen in der Familie Wolf reichlich einzustellen begann (Philipp Wolfs Ehe entsprangen 8 Kinder, deren 4. der Komponist war), übernahm Vater Wolf — selbst ein tüchtiger Gitarrist, Violin- und Klavierspieler, sowie ein sicherer Sänger — höchst persönlich den Musikunterricht der jüngeren Generation. Ein besonderer Pädagoge scheint Philipp Wolf allerdings nicht gewesen zu sein. Bei den Klavierstunden der Töchterchen begleitete er, um sich selbst die Zeit zu kürzen, meist auf der Geige. Und griff das verschüchterte Kind daneben, so pflegte Vater Wolf höchst ungnädig mit dem Violinbogen auf das Haupt der Schülerin zu „tippen". Ungezählte Steckkämme, wie sie nach der damaligen Mode getragen wurden, haben zu Mutter Wolfs heller Empörung bei dieser Form des Unterrichtes das Zeitliche gesegnet. Den kleinen Knaben erging es noch übler. Hatten sie ihr Pensum auf der Violine nicht ordentlich erlernt, so wurden sie unbarmherzig in den Keller eingesperrt. In diesem Uebegefängnis war es die nackte Langeweile, welche sie zum Spiel der eintönigen Exerzitien nötigte. Bei den nachfolgenden Unterrichtsstunden wurde den kleinen Künstlern ein Buch unter den rechten Arm gesteckt. Und wehe dem Musensohne, bei dem die Bogenhaltung die gewünschte Steifheit vermissen ließ, so daß der Band noch vor Beendigung der letzten Uebung zu Boden fiel!

Lebensmorgen. Der einzige, bei dem der Unterricht die erhofften Früchte trug, war der kleine *Hugo, des Vaters erklärter Liebling*. Mit 4 Jahren begannen die Stunden, mit 6 Jahren geigte er bereits in einem Konzert des Windischgrätzer Kasinovereines recht tüchtig mit. Besonders groß dürfen wir uns Hugos technische Fertigkeiten allerdings nicht vorstellen. Eine seiner frühesten Kompositionen, das im Bleistiftentwurf erhaltene, naive Konzert für Klavier und Violine „Op. 6" vermittelt eine Vorstellung von dem ziemlich bescheidenen Stand seiner Virtuosität. Die höheren Lagen werden gerne vermieden, während es dem, den Erwachsenen spielenden Komponisten auf ein „volti subito" an einer Stelle, wo das Klavier ohne zu pausieren umblättern muß, nicht weiter ankommt. Tüchtiger muß Wolf schon in früher Jugend als Pianist gewesen sein, denn die *kleinen Charakterstücke und die Sonaten für das Klavier aus der ersten Schaffenszeit*, welche sich im Nachlaß des Komponisten gefunden haben, stellen bisweilen technisch nicht unbeträchtliche Anforderungen. Auch als ausgezeichneter Interpret der Wagner-Opern wird Hugo gerühmt. Er sang, indem er sich selbst begleitete, alle Partien der Tondramen durch und verstand es, die Werke so lebendig erstehen zu lassen, daß die Zuhörer (zunächst meist die jüngeren Geschwister) — wenngleich sie

[1] Das hier wiedergegebene biographische Material verdanke ich, soweit es sich nicht auf die Untersuchung der unveröffentlichten Jugendwerke Hugo Wolfs stützt, den Mitteilungen der Frau *Käthe Wolf-Salomon, der einzigen noch lebenden Schwester Hugo Wolfs. Frau Wolf-Salomon beabsichtigt auch, schon in nächster Zeit ihre Erinnerungen an den älteren Bruder der Oeffentlichkeit zu übergeben.*

diese Rolle gewöhnlich nur widerstrebend übernahmen — stets völlig in den Bann seines Vortrags gezogen wurden. Recht bald wandte sich Wolf auch seinem ureigensten Schaffensgebiet, der Vokalkomposition zu. Zunächst ist er allerdings mit den technischen Möglichkeiten noch nicht vertraut. Der *Partitur der drei für Männerchor vertonten Goethe-Lieder* setzt er als Memento fein säuberlich (vorerst in alten Schlüsseln, dann übertragen in den Violinschlüssel) eine Tabelle des Umfanges der einzelnen menschlichen Stimmgattungen voran... Rührend ist das Selbstbewußtsein und der Geltungstrieb des kleinen Komponisten. Schon bei den frühesten Werken wird meist nicht nur Monat und Tag, sondern auch die Stunde, in der die Komposition begonnen und vollendet wurde, festgehalten. Bei größeren Werken, wie etwa den *Sinfoniesätzen*, malt der junge Tonsetzer mit der Feder ein Titelblatt, das den lithographierten Umschlägen der Zeit überraschend ähnlich sieht. Sich selbst wie auch den Angehörigen sollte so die Erfüllung der heißen Sehnsucht vorgetäuscht werden, die eigenen Kompositionen gedruckt zu sehen.

Untergang. Wolfs ganzes Wesen war nach dem ersten Anfall (im Jahre 1897) der furchtbaren Krankheit, der er schließlich erliegen sollte, gelöster und weicher geworden. Seine äußerliche Ruppigkeit war sanfter Schwermut gewichen. Er zeigte sich Verwandten und Freunden gegenüber weit anteilnehmender und an ihren Schicksalen interessierter als bisher. In dieser Stimmung will Wolf den sonnigen Süden aufsuchen; doch nirgends vermag er Ruhe zu finden, durchquert in fieberhafter Unrast halb Oesterreich, um schließlich neuerlich und endgültig zusammenzubrechen. Doch noch während des ersten Aufenthaltes in der niederösterreichischen Landesirrenanstalt in Wien überwiegen die Augenblicke geistiger Klarheit. Er schreibt Briefe, in denen er sich mit der eigenen furchtbaren Lage völlig vertraut zeigt und doch auch noch den Ereignissen der Außenwelt Interesse entgegenbringt. In etwas späterer Zeit beschäftigt Schopenhauer den Geist des Kranken. Ungeordnete Notizen über die Lehren des Philosophen, in denen das umständliche Wort „Paralipomena" sichtlich den festen Punkt bildet, um den sich die Gedanken drehen, haben sich erhalten; auch letzte musikalische Aufzeichnungen von schrecklicher Eintönigkeit. Schließlich versiegen auch diese Spuren der Tätigkeit des Intellekts. Am 22. Februar 1903 stirbt Hugo Wolf nach 6 Jahren furchtbaren Leidens. *Karl Geiringer, Wien.*

* * *

Eine Schubert-Handschrift

Das Originalmanuskript *Franz Schuberts*, von dem wir in der Bildbeigabe zwei Seiten reproduzieren, befindet sich im Besitze des bekannten Schriftstellers Dr. *Stefan Zweig* in Salzburg. Es ist die Niederschrift des in der Schubert-Gesamtausgabe unter Serie XX, 4. Band, Nr. 273 als Op. 109, Nr. 3 veröffentlichten Liedes *„An eine Quelle"*. Während hier als Entstehungszeit 1816 angenommen ist, trägt die Handschrift das Datum Februar 1817. Wie aus dem Revisionsbericht der Gesamtausgabe hervorgeht, erschien der erste Abdruck dieser Komposition zusammen mit den zwei weiteren Liedern „Am Bach im Frühling" und „Genügsamkeit" im Juli 1829 bei Anton Diabelli & Comp. in Wien (Verlags-Nr. 3317) und wurde später als Grundlage für weitere Ausgaben benützt. Auch wird darauf hingewiesen, daß die Vorspiele dieser drei Lieder wahrscheinlich nicht von Schubert herrühren.

Für das Lied „An eine Quelle" nun findet dies durch die Originalhandschrift seine Bestätigung. Wir sehen am Schlusse von Diabellis Hand vier Takte hinzugesetzt mit dem Hinweis (vi—de), diese im Druck vor Eintritt der Singstimme einzufügen. Diese Zutat bringt mit Ausnahme des ersten Taktes das wörtliche Zitat des von Schubert stammenden Instrumentalnachspiels. Eine französische Uebersetzung des Liedertextes, die mit dicken Lettern ins Manuskript eingetragen ist, stammt aus späterer Zeit. Im Textlichen und Musikalischen stimmen Handschrift und Gesamtausgabe vollkommen überein, nur dürfte die Begleitung bei den Worten „wenn ich bei ihr" *portamento*, nicht *staccato* gemeint sein. *Roland Tenschert, Salzburg.*

Die Wiedergabe der Handschrift in der Bildbeilage erfolgt mit liebenswürdiger Bewilligung des Besitzers Dr. *Stefan Zweig, Salzburg.*

Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser und Berater von Robert Teichmüller und Kurt Herrmann. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich. — *Auf dem Wege zur Musik. Eine Buchreihe, bearbeitet u. herausg. von Walther Howard. Bd. VIII a u. b, Bewegungskunst.* N. Simrock, Berlin und Leipzig.

Das kleine Buch von rund 200 Seiten gehört mit seinen meist verblüffend gescheiten und in der Abwehr eines handwerklichen Akademismus einheitlichen Werturteilen vorzugsweise in die Hand des beruflichen und häuslichen Pianisten — nichtsdestoweniger ist gerade Tänzern und Tänzerinnen anzuraten, diese ergiebige Fundgrube für austanzbare Musik nicht außer Acht zu lassen. — Die Bekanntschaft mit Walther Howards Buchreihe „Auf dem Wege zur Musik", darin die „Bewegungskunst", wäre eigentlich vorauszusetzen. Die erstaunlichsten Denkoperationen und feinsten Beobachtungen sind in einer nur dem Erzieher möglichen schlichten Redeform dargeboten.

*

Egon Wellesz: Scherz, List und Rache. Ein Singspiel nach Goethe. Op. 41. Kl.A. m. T. vom Komponisten. Universal-Edition.

Zur Stuttgarter Uraufführung.

Ich kann mir denken, daß man an einem stillen Abend seinen Goethe vom Regal nimmt, und da man zufällig die vergnügliche Geschichte von Scapin und Scapine und dem um seine Dukaten geprellten Dottore aufschlug, summen im Ohr die feinen Poltergeisterchen des Rokoko — vorausgesetzt, man ist Musikliebhaber oder gar Komponist! Was nun aber, wenn man wie Egon Wellesz die Artistik der alten Stile sozusagen als persönliche Kultur besitzt, wenn man — vielfach erwiesen — zarter Kolorist in der aufgelösten Tonalität heutiger Musikgeneration ist? Ich glaube, in der Weise des vom Schimmer der Gegenwart überkleideten Epigonentums Hofmannsthals ist Wellesz ein quecksilberiges, leichtgeschürztes Partitürchen gelungen, aus dem die Bühnenlust der alten *opera buffa* blitzt. *Staccato,* meine Herrschaften! Rezept erprobter Formen. Ein bißchen Bläser, klar geführt und möglichst solistisch, und Streichquintett. Vielleicht — *zu wenig* Romanzenton. Vielleicht auch nicht; man wird das in der Aufführung sehen. Die Bagatelle spielt sich schnell. Tempo, Herr Regisseur! Ein zungenfertiges Parlando und saubere Koloratur, ihr drei Solisten! Mag der Lorbeer des geschickten Goethe-Komponisten dem klugen Wiener beschieden sein! Von Goethe-Philologie jetzt kein Wort. Ueber die Vorläufer, den Bühnenmenschen Peter O. Winter, den Romantiker E. T. A. Hoffmann (mit ihm im Zusammenhang das Talentchen Joh. Christ. Kienlen) unterhalten wir uns später. *A. B.*

*

Franz Schubert: Eine neue Auswahl seiner Lieder in 2 Bänden. Von Johannes Messchaert. Herausgeg. v. Franziska Martienssen, München. (Jubiläums-Ausgabe für das Schubert-Jahr 1928.) B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig. Ed. Schott. Nr. 120/125 (hoch, mittel, tief).

Wahrlich: endlich einmal wieder eine Tat auf dem Gebiete der Schubert-Edition! Hier wurde von berufenster Hand eine Auswahl und praktische Ausgabe von Liedern Schuberts geleistet, die schlechthin als *die* moderne Schubert-Liederausgabe anzusprechen ist. — Zugrunde lagen die Urtexte, wie sie die Gesamtausgabe, die große 12bändige Ausgabe Mandyczewskis bei Breitkopf und die Friedländers bei Peters enthalten. Dem Herausgeber lag einesteils leicht wertende Sichtung und Auswahl aus einem Schatz von etwa 600 Liedern ob, andrerseits hatte er die Absicht, den Urtext durch gegebenenfalls notwendige Ausführungsanmerkungen dem Verständnis einer größeren Liebhaberschaft näher zu bringen und dabei auf stilgemäße Praxis bedacht zu sein.

Das Hauptlob, ja geradezu kritiklose, begeisterte Zustimmung fordert diese „Bearbeitung" der Lieder, das „künstlerische Vermächtnis Messchaerts". Was hier an Ausführungsbemerkungen jeglicher Art eingeschaltet wurde, im Stich sorgfältig vom Originaltext getrennt, — kurze Anweisungen, die sehr oft schlaglichtartig das betreffende Lied erhellen und eindeutig verständlich machen, Hinweise auf Intonation, Dynamik, Ausdruck, Rhythmik, Warnungen vor allzuviel Sentiment im Vortrag (!), Metronomziffern, Ergänzungen von Stärkegraden, hunderte von feinen ritardandi, Schwellzeichen, Akzenten, Betonungsstrichen —,

Schubert: „An eine Quelle"
Original-Handschrift

Schubert: „An eine Quelle“
Original-Handschrift (mit Diabellis Zusatz)

all das ist nicht anders als vollendet zu nennen. Fast bei jedem Lied finden sich einige solcher feinst durchdachter Anweisungen, die bezeugen, in welch hohem Grade die ganze Interpretationsart Messchaerts selbstlos nachschöpferisch den Bahnen des großen Genius nachzuspüren vermochte. Zieht man zu dieser Ausgabe noch das kleine, im gleichen Verlag (Ed. Schott 119) erschienene Studienheft „Eine Gesangsstunde" heran, das in der Hauptsache hervorragende ästhetisch - gesangstechnische Analysen dreier Schubert-Lieder gibt, so hat man ein geschlossenes Bild einer vorbildlichen, stilechten Schubert - Interpretation unserer Tage. — Der *Auswahl* vermögen wir nicht mit der gleichen Freude und Begeisterung zuzustimmen wie der Bearbeitung. Der 1. Band enthält, wie als Selbstverständlichkeit zu fordern, die 3 Zyklen und 29 der bekanntesten Lieder, der zweite dagegen bietet (mit 97 weiteren Stücken) eine allerdings schöne Fundgrube einer ganzen Reihe zu Unrecht vergessener Liedkompositionen. Um nur einige zu nennen: *An die Laute, Daß sie hier gewesen, Sprache der Liebe, Widerschein, Waldesnacht, Der zürnende Barde, Ach neige, Du Schmerzenreiche.* Doch man wünschte hier noch viel mehr eine gewisse Rigorosität, die es wagte, auch Lieder zu verbannen, die über Gebühr geschätzt worden sind, und die das Prinzip der wertenden Sichtung noch weit strenger durchführen konnte. Dem ersten Maßstab wären etwa neben Rückerts *„Sei mir gegrüßt"* einige *Goethe*-Lieder zum Opfer gefallen *(Wanderers Nachtlied, Willkommen* und *Abschied, Prometheus, An den Mond,* 2. Fassung, genau so unbefriedigend wie die volksliedhafte erste vom August des Jahres, und wie so manches Goethe-Lied von 1815), dem zweiten etwa Lieder Mayrhofers *(Fragment aus dem Aeschylus, Fahrt zum Hades)*, Kosegartens, Bruchmanns, Höltys, Platens, Salis', Uz' *(Gott im Frühling)* u. a. Es wäre auf diese Weise — und *darauf* hinzuweisen, ist Zweck dieser Zeilen — Platz frei geworden für eine weitere Reihe erstrangiger Lieder Schuberts, die zu unserem Erstaunen unberücksichtigt blieben: wenige herrlich einfache Liedchen (Höltys *„Erntelied"* und Salis *„Herbstlied"* von 1816), die drei tiefsinnigen Kompositionen auf Texte Fr. Schlegels *(Blanka, Vom Mitleiden Mariä, Die Gebüsche)*, zwei prachtvolle Gesänge aus Scott *(Normanns Gesang* und *Lied des gefangenen Jägers)*, ferner im einzelnen *„Um Mitternacht"*, *„Die Rose"*, *„Die Sterne"* (Op. 96, 1, ein Meisterwerk aus dem letzten Lebensjahr!) u. a. — Selbstverständlich bleibt trotzdem dieser Auswahl der Rang und Wert einer durchaus selbständigen und erstmaligen Leistung erhalten. Daß sie nicht *mehr* vermochte, ist wohl dem Stand der allgemeinen Schubert-Forschung zuzuschreiben, die ja einem Lied-Herausgeber fast in keiner Weise Wertungs- u. Wahlprinzipien vorzuschlagen vermag.

Man gestatte einige Anmerkungen mehr philologischer Natur. Einer so zuverlässigen Ausgabe wie der vorliegenden konnten, wo nur möglich, auch Datierungen und Widmungen der Werke beigefügt werden. Die Ausführung der *Vorschläge* bei Schubert ist bei praktischen Ausgaben unter allen Umständen und in *allen* Fällen anzumerken; das Schubertsche Betonungszeichen (>) wurde gelegentlich (Bd. I, S. 18, 192, 206; Bd. II, S. 108, 154) fälschlich als diminuendo (⟩) gedeutet. Bei Nr. 12 des „Schwanengesanges" *(Am Meer)* steht irrtümlich die Ueberschrift *„Der Wanderer"*; die Originaltonarten der Nummern 10, 12, 22, 24 der *„Winterreise"* sind, d, d, a, h moll, erst später die angegebenen. Einige streng strophische Lieder endlich könnten wohl heute, unbeschadet des Originals, kurzgedruckt werden; man hätte so wieder einige Seiten Raum für unbekannte Kostbarkeiten gewonnen.

Hans Költzsch, Erlangen.

Aus den Städten

Koblenz. Im 3. Musikinstitutskonzert kam neben der Feuervogel-Suite von Strawinsky und R. Strauß' Domestica das dreisätzige Klavierkonzert in B dur Op. 17 von *Alfred Brüggemann* zur Uraufführung. Das Werk des bekannten Puccini-Uebersetzers errang sich einen stürmischen, begeisterten Beifall, der den Komponisten wie die Interpreten *Else C. Kraus* (Klavier) und Generalmusikdirektor *Böhlke* wiederholt rief. Was den Autor des Konzertes sympathisch erscheinen läßt, ist sein Mut zu einer harmonisch gebundenen, durch keinerlei dickschichtige Polyphonie in ihrer Leuchtkraft beeinträchtigten Melodie, den er bewahrt vom

„balladenartigen" Hauptthema des ersten bis zum rauschenden Walzer des letzten Satzes. Die melodische Erfindung ist zwar nicht immer von höchstem Adel, und die musikalischen Gedanken zeichnen sich nicht alle durch besondere Gewähltheit aus. Aber der Fluß und Schwung der Außensätze — der erste Satz lehnt sich an die Sonatenform an, während der letzte in freier Mischung der Rondo- und Variationsform über die modernen Tanzrhythmen die deutsche Liedweise und den deutschen Walzer, der sich glanzvoll aus dem Boston entwickelt, triumphieren läßt — machen es leicht, über solche Schwächen hinweg zu hören, und vollends die Wärme und Empfindung des langsamen Satzes, der mit seiner Quartenakkordik am weitesten in die neue Zeit hineinragt, nimmt für das Werk ein. Das Klavier ist überaus virtuos behandelt; Arpeggien, vollgriffige Akkorde und Skalen, die über die ganze Klaviatur rauschen, geben dem Klavierpart die bestimmende Note; an dem musikalischen Geschehen ist er nicht so intensiv und wesentlich beteiligt, als es der Titel und die Tradition, die an diesem Titel und seiner Geschichte haftet, erwarten ließen. Else C. Kraus, die junge Berliner Pianistin und Verkünderin moderner Klaviermusik, spielte das Konzert mit Bravour. Sie hat die Kraft für das pompöse Rauschen des Hauptthemas, das Feuer und den Nerv für den rhythmischen Schmiß des Finales. Daneben ließ sie das Andante in ganzer Gefühlstiefe entstehen und vermittelte die zarten Stimmungen mit innigem Empfinden. Für die ausgezeichnete Wiedergabe des orchestralen Teiles und feine Schattierung des Verhältnisses zwischen Solo und Tutti durfte sich Brüggemann bei Generalmusikdirektor *Erich Böhlke* bedanken. *Wilhelm Virneisel.*

*

Weimar. *Hermann Wunsch: „Don Juans Sohn". Alexander Tscherepnin: „Ol-Ol".*

Hermann Wunsch und *Alexander Tscherepnin*, die Autoren der beiden im Weimarer Nationaltheater uraufgeführten Opern, sind sich schon einmal begegnet. Sie gehörten zu den fünf Trägern des Preises, den der Musikverlag Schott im Jahre 1925 für die besten, den Stilwillen der neuen Musik charakteristisch verkörpernden Konzertwerke mit Kammerorchesterbegleitung ausgesetzt hatte. Mochten sie damals, trotz gewichtiger stilistischer Unterschiede, immerhin zusammengehen. Daß heute — angesichts der Situation der *Oper* — ihre Wege sich trennen, ist Beweis für verschärfte Problematik der Gattung, die, von jeher dem Dualismus von Text und Musik ausgeliefert, ihre doppelte Angriffsfläche heute mehr denn je geöffnet hat. — Wunsch schreibt eine einaktige Kammeroper in 5 Bildern (nach *Almquist-Hauser)* um das Schicksal Don Ramidos, der auf seinen Liebesfahrten in jeder Geliebten eine Halbschwester, also eine Tochter Don Juans erkennen muß und schließlich an der geheimnisvollen Wirkung eines von seinem Vater mit vergifteten Farben gemalten verführerischen Frauenbildes stirbt. — Das wird hier eine rein literarische Angelegenheit, blaß, spitzfindig, vor allem: undramatisch. Die Musik paßt sich kunstgewerblerisch dem Text an. Ihre ohnehin nicht sonderlich kräftige Substanz wird durch das deklamatorisch behandelte, die Szene beherrschende Wort in die kurzen Zwischenspiele abgedrängt. Hier offenbart sich ein disziplinierter Künstler, der, vom Impressionismus befruchtet, seine Grenzen meist vornehm in sparsamer Stilisierung zu wahren und geschickt auszubauen weiß. — Tscherepnins Oper erfreut durch die Problemlosigkeit ihrer gesundlinearen, zur *tonalen* Harmonik zurückweisenden Struktur, durch lebendige Frische und natürliches, mit „russischer" Intensität durchbrechendes Empfinden. Dieses ist mit erstaunlich flüssiger Technik und bemerkenswerter Stilsicherheit musikalische Form geworden. Am überzeugendsten in den flächigen Chorszenen, Arien und kleineren Ensembles, in denen russisches Nationalgut lebendig wird. Die Konzentration des dramatischen Ausdrucks ist wesentlich erschwert durch das ungeschickte Textbuch (nach *L. Andrejew)*, das die Tragik der Ol-Ol (Olga), die seit früher Jugend von ihrer Mutter als Dirne verkauft wird und sich dieser Hörigkeit trotz tiefer Liebe zu Kolja nicht entziehen kann, ungestaltet läßt. — Der musikalische Schwerpunkt der Aufführungen unter Dr. *Praetorius* lag bei Tscherepnins Oper, während die ästhetisierende Regie des Intendanten *Ulbrich* mehr den Erfordernissen des anderen Werkes gerecht wurde. Um die Titelpartien machten sich *Priska Aich* und *Hans Grahl* hervorragend verdient.

Heinz Joachim, Erfurt.

*

Wien. Der gleiche Abend vereinigte hochbedeutsame Werke der beiden Führer der ungarischen Moderne. Die „Arbeitersinfonie-

konzerte", welche unter der verdienstvollen musikalischen Oberleitung Dr. D. Bachs stehen, brachten *Zoltán Kodálys* „Psalmus Hungaricus" und *Béla Bartóks* neues Klavierkonzert zur Erstaufführung. — Der „Psalmus Hungaricus" — eine Kantate für Tenorsolo, Chor und Orchester — erscheint ganz in der Seele des ungarischen Volkes verwurzelt. Schon die Wahl des Textes, der einfachen, stark empfundenen Nachdichtung des 55. Psalmes, welche ein ungarischer Dichter des 17. Jahrhunderts schrieb, verrät das Streben des Komponisten nach Allgemeingültigkeit der Wirkung. Dieser schlichte Klagegesang, in dem das Leid beweint wird, das der Mensch dem Menschen, der Bruder dem Bruder zufügt, muß in jedem Herzen Widerhall wecken. Die Vertonung steht dem Text an kraftvoller Geradlinigkeit nicht nach. Kodálys starre Diatonik, die sich bisweilen selbst auf die halbtonlose Fünfstufenleiter beschränkt, die markige Harmonik, die unkomplizierte Rhythmik, die gelegentliche Parallelführung der Außenstimmen des Chores in Oktaven und Quinten; all dies verrät das ganz auf Wucht und monumentale Größe gerichtete Ausdrucksbedürfnis des Komponisten. Doch es zeugt zugleich auch von Kodálys Wunsche, der Tonsprache der Vergangenheit zu neuer Geltung zu verhelfen. Weit entfernt von der traditionellen Anlehnung an das 18. Jahrhundert geht der Psalmus Hungaricus auf das 16. Jahrhundert und selbst auf das Mittelalter zurück. Der Chorstil der beginnenden Neuzeit, ja sogar Gregorianischer Gesang (man vergegenwärtige sich den rondomäßig wiederkehrenden Unisono-Gesang: „Als König David") und Organum Plenum („Der Du Gericht hältst") haben auf dieses Werk Einfluß geübt. Gedenkt man noch des nationalen Elementes, das vorzüglich in der eigenartigen synkopierten Rhythmik der Gesangsmelodien Ausdruck findet, so sind zwei der Wurzeln bloßgelegt, aus denen diese Schöpfung Nahrung gezogen hat. Als dritte und bedeutsamste erscheint der Gestaltungswille des modernen Menschen, der in der knappen, straff geschlossenen formalen Anlage, der eigenartigen, unpastosen Instrumentation, in Melodik und Harmonik zur Geltung gelangt. In diesem Werk ist Alt und Neu, Nationalismus und Uebernationalismus, zeitliche Gebundenheit und Zeitlosigkeit von einer stark empfindenden, reich begabten Künstlernatur zu prachtvoller Einheit zusammengeschweißt. Kodály hat auf kleinem Raum Großes gewollt und verwirklicht. — Béla Bartóks Klavierkonzert (der Komponist brachte es selbst zum Vortrag, unterstützt von dem tüchtigen Budapester Dirigenten St. Strasser) bricht im Gegensatz zum Psalmus Hungaricus alle Brücken ab, welche in die Vergangenheit weisen. Dieses Werk wirkt wie ein Schrei nach Zukunft und Neuland. Die beständig schreitenden Bässe der Barockzeit sind hier umgedeutet zu fortgesetztem Hämmern des gesamten Klangkörpers. Nicht nur das Klavier allein, auch das Orchester ist als gigantisches Schlaginstrument gebraucht. Von eigentlicher thematischer Arbeit kann kaum die Rede sein. Aus der Vervielfältigung einfachster Motive bauen sich ganze Sätze auf. Bartók scheint es nur darauf anzukommen, die klopfende, dröhnende Bewegung keinen Augenblick zum Stillstand kommen zu lassen. Auch der schon so oft bewiesene, feine Klangsinn des Komponisten ist dieser Tendenz untergeordnet. Einzig die Harmonik entfaltet ein fast unheimlich reiches Eigenleben. Vielfach übereinander getürmte Quarten, übermäßige und verminderte Einklänge und Oktaven, die Kombinierung zahlreicher Halbtöne, sind das Material, aus dem die Zusammenklänge dieses Werkes geformt werden. Der mächtige Schwung der Ecksätze läßt die Herbheit der gegeneinander prallenden Klänge als äußerste Straffung und Steigerung furchtbarer Kraft erscheinen. Im Mittelsatz aber werden diese harmonischen Ostinatobildungen, in denen auch die bescheidensten Versuche einer breiteren melodischen Bildung schon bald ertrinken, letzten Endes als peinlich empfunden. Bartók, der in manchen seiner früheren Werke wie das Sinnbild einer naiven, von spekulativer Problematik unbeschwerten Künstlernatur erschien, ist in seinem neuen Konzert durch das selbst gestellte Programm schrankenloser „Modernität" sichtlich gehemmt. Obwohl die Selbstverständlichkeit, mit der das Klavier hier klanglich dem Orchesterapparat eingebaut ist, Bewunderung verdient, so ist der Preis, mit dem die Verschmelzung der sonst so weit auseinander klaffenden Klanggruppen bezahlt wird, doch bei weitem zu hoch. Als tertium comparationis hätte nicht gerade die allen Tonwerkzeugen gemeinsame Fähigkeit herangezogen werden müssen, es den Trommeln und Pauken gleich zu tun.

Einen interessanten Ausschnitt aus dem lyrischen Schaffen der Gegenwart gaben drei Uraufführungen moderner Liedwerke, welche hier innerhalb eines kurzen Zeitraumes stattfanden. — *Robert Lach* (Ordinarius für Musikwissenschaft in Wien!) führte neben vollblütiger, echt musikantischer Kammermusik, in der die österreichische Note auf das überzeugendste zur Geltung kommt, Lieder von stärkster Eigenart und seltsamem Reiz auf. Die Wirkung dieser Gesänge beruht auf ihrer völligen Abkehr von jeglichem Suchen nach Effekt; an die Höhepunkte der Kompositionen ist ein Pianissimo, ein Hauch des höchsten Registers der Kopfstimme gesetzt. Mit besonderer Vorliebe vertont Lach neben eigenen Gedichten ältere Texte. Unnachahmlich ist der Ton ruhiger und doch auch wieder warm beseelter Schlichtheit, der hier angeschlagen wird. Lust, Liebe, Leid ist wie im Traum erlebt. Ein Abglanz mystischer Sehnsucht, mystischen Glückes kommt in den Tönen zum Ausdruck. Die Mittel dieses Komponisten sind von erschütternder Einfachheit; die Melodik, die Harmonik und Rhythmik ist ungezwungen natürlich und doch auch wieder aufs feinste abgewogen und von überzeugender Eindruckskraft.

Auch die neuen Lieder von *Ernst Krenek* für eine Sopranstimme mit Begleitung von sechs Blasinstrumenten sind immer über alte Texte geschrieben. Zwei Lieder stammen aus den „Geistlichen und weltlichen Gedichten" von Rudolf Weckherlin (1584—1645), eines hat den launigen Johann Christ. Günther (1695—1723) zum Autor, während die wertvollste Dichtung der Sammlung den „Teutschen Poemata" Paul Flemings (1609—1640) entnommen ist. Krenek hat das stachelig Barocke, ein wenig häckelig Pedantische der drei ersten Gesänge in der Vertonung humorvoll erfaßt. In munterer, ein wenig nüchterner Sachlichkeit schnurren diese Lieder ab. Am hübschesten vielleicht ist das die Nöte des silbenstechenden Dichters verspottende „Unerkannte Gedicht" von Weckherlin. Auch das übermütige, fast allzu eindeutige „Ein anderes" von Weckherlin gelang dem Komponisten vortrefflich. Den wunderbaren Ewigkeitswerten des „An sich" von Fleming aber vermochte die Vertonung nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Die offenbare Unsanglichkeit dieser moralisierenden Dichtung hat auf die Fantasie des Komponisten lähmend eingewirkt. Obwohl es als glücklicher Einfall bezeichnet werden muß, die wunderbare Schlußsteigerung des Gedichtes in einer Fuge zu schildern, erscheint die Gefühlstiefe des Textes in der Komposition nicht völlig ausgeschöpft. Auch das offene Bekenntnis zum breit dahin strömenden C dur vermag hierüber nicht hinweg zu täuschen. Die Instrumentation der Lieder ist trotz der Beschränkung auf sechs Instrumente ein wenig dick geraten. Die erstrebte eigenartige Wirkung will sich, da meist alle Tonwerkzeuge gleichzeitig gebraucht werden, nicht in vollem Umfange einstellen. Nichtsdestoweniger müssen diese geistvollen Gesänge, wenn sie — wie bei der Uraufführung durch Frau Ruzena Herlinger — von einer feinfühligen, mit Humor begabten Sängerin vorgetragen werden, einen starken Eindruck erzielen. — *Paul Hindemiths* dreistimmige Lieder gelangten an einem Abend der ausgezeichneten Stuttgarter Madrigalvereinigung unter der Leitung Hugo Holles zur Uraufführung. In dem gleichen Konzert, das die außerordentliche Kunst des Stuttgarter Kammerchores in bestem Licht erscheinen ließ, wurden die warm empfundenen, „frohen geistlichen Madrigale" *Felix Petyreks,* die reizvollen slowakischen Volkslieder von *Bartók* (wer würde glauben, daß dieses Werk von dem Schöpfer des Klavierkonzertes stammt?) und die interessanten Goethe-Madrigale von *Krenek* gesungen. Hindemiths Lieder für zwei Frauen- und eine Männerstimme sind so einfach und unkompliziert wie nur möglich gehalten. Diese Madrigale wurden vom Komponisten offensichtlich mehr für die häusliche Musikübung als für die Wiedergabe im Konzertsaal bestimmt. Am anziehendsten wirkt das humoristische, von liebenswürdiger Schelmerei erfüllte „Wenn schlechte Leute zanken" (G. Keller). Die prachtvollen Gesänge von R. M. Rilke (O Herr, gib jedem seinen eignen Tod") und Hölderlin („Geh unter, schöne Sonne") scheinen dagegen in der Vertonung ein wenig kühl erfaßt, wie denn überhaupt die parodistische Note bei Hindemith (ähnlich wie bei Krenek) überzeugender wirkt als die gefühlsinnige. Lohnend ist es, diese kleinen Lieder mit einem größeren Werke Hindemiths, dem Konzert für Orchester, zu vergleichen, welches in Wien vor kurzem durch Wilhelm Furtwängler aufgeführt wurde. Diese Gegenüberstellung zeigt, daß es Hindemith offensichtlich vermeidet, sich auf einen

bestimmten Stil festzulegen. So radikal fortschrittlich — unter gleichzeitiger Betonung des archaistischen Elementes — das Orchesterkonzert ist, so unschwierig musikantisch geben sich diese intimen, kleinen Kompositionen.

Karl Geiringer.

Mitteilungen

— Der Münchner Pianist und Lehrer an der Akademie der Tonkunst, *Sigfrid Grundeis*, hatte als Liszt-Spieler in Leipzig und München ungewöhnliche Erfolge. (Wiedergabe der „Etudes d'exécution transcendente" mit „unbestechlich keuschem Kunstsinn und lückenlosem Passagenspiel".)

— Der spanische, jetzt internationale Tenorist *Miguel Fleta* hat kürzlich in Wien gesungen.

— *Heinz Unger* hat Mahlers „Sinfonie der Tausend" in Berlin aufgeführt.

— *Gottfried Rüdinger* hatte in München mit Ur- und Erstaufführungen starken Erfolg. Aufgeführt wurden zwei Motetten „Tod und Auferstehung" für 4—8stimmigen gemischten Chor, Op. 14, „Vier kleine Gesänge" für 4—6stimmigen gemischten Chor Op. 67, die Passionskantate „Mariae Mitleiden" für gemischten Chor, Orgel und Solovioline Op. 70, die zweite Orgelsonate Op. 54, Baritongesänge Op. 60 und die A dur-Violinsonate Op. 71. Um die Ausführung machten sich verdient der Domchor unter L. Berberich, Em. Gatscher (Orgel), Valentin Härtl (Violine), Hans Stadler (Bariton), August Pfeifer (Klavier). Rüdingers Violinkonzert Op. 33 (Uraufführung) kam in einem Volkssinfoniekonzert mit Härtl als Solist unter Leitung von Fr. Munter. In Dortmund gelangte seine Kantate Op. 44 unter Albert Mimberg und in Würzburg die Kantate Op. 43 unter Hans Schindler zur Ur- bzw. Erstaufführung.

— In den Eugen Papst-Konzerten sind die *Hamburger* Komponisten *Wilh. Ammermann* (3 Orchestergänge), *Rob. Müller-Hartmann* (Ouvertüre zu „Leonce und Lena"), *Ernst Roters* (sinfonische Suite für Klavier und Orch.), sowie „Carnaval") und *Siegf. Scheffler* (3 Sätze aus der Rokoko-Novelle für Orchester) zu Wort gekommen.

— Bei der Erstaufführung des 98. Psalms von *Franz Wüllner* für Männerchor und Orch. (in der Fassung E. Lendvais) kam es in Koblenz zu einer Begeisterungskundgebung.

— Ein Konzertstück für Klavier Op. 21 von *Herm. v. Glenck* (Schweiz) wurde von Stefi Geyer mit der Reuß. Kapelle unter Laber aus der Taufe gehoben. Die Geraer Presse charakterisiert das Werk als gemäßigt atonal, aber kühn in der melodischen Zeichnung; der Erfolg war groß.

— Der „Carnaval" für Orchester von *Ernst Roters* (Hamburg) wurde in *London* (Covent-Garden) erfolgreich aufgeführt.

— In *Kiel* bringt Prof. Stein *K. Atterbergs* „Orientalische Legende" und *Edvin Kallstenius'*, Stockholm (deutscher Abkunft) Sinfonietta in h moll zur Uraufführung. Auch ist dort *Hennig Mankells* (Stockholm) Klavierquintett vorgesehen.

— Ein Klavierkonzert Op. 8 von *Paul Höffer* (Schreker-Schüler) ist in Aachen uraufgeführt worden.

— *Wilh. Sieben* in *Dortmund* brachte *Rudolf Peterkas* Rhapsod. Vorspiel für Orchester: „Triumph des Lebens". — Das *Städt. Konservatorium* dortselbst entriß zwei ältere komische Opern der Vergangenheit: „Den getreuen Musikmeister" von *Pergolesi* und *Marschners* „Holzdieb".

— Im 4. *Bruno Walter*-Konzert (Berlin) ist *R. Strauß'* für den einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* geschriebener „Panathenäenzug" mit stürmischem Beifall aufgenommen worden. Die Kritik bemängelt aber eine gewisse konventionelle Leerheit der Komposition; „Panathenäenzug — aber invita Minerva" (A. Einstein).

— *Paul Graeners* „Intermezzi" für Klavier Op. 77 kamen in Hamburg zur Uraufführung. (Das Programm enthielt ferner neue Werke von *Paul Kletzki*, *Emil Bohnke* und *J. Weismann.*)

— Ein Streichquartett B dur des Nürnberger Komponisten *Erich Rhode* erlebte daselbst seine erfolgreiche Uraufführung.

— Aus den *Eugen Papst-Konzerten (Hamburg):* Stürmischen Erfolg hatte die „Rossiniana-Suite" von *O. Respeghi;* desgleichen die Erstaufführung des 3. Klavierkonzerts von *Prokofieff* (Solist: der Russe *Samuel Feinberg*).

— *Jean Sibelius'* sinfonische Dichtung „Tapiola" (Nordischer Wald), die im vorigen Winter von W. Damrosch in New York urauf-

geführt wurde, kommt in einer Reihe von Städten, darunter in Basel (Weingartner), Berlin (Bohnke), Buenos Aires (Kleiber), Düsseldorf (Weisbach) zur Aufführung.

— *Busonis* Klavierkonzert Op. 39 ist in *Haarlem* unter Leitung von *Lieven Durosel* und unter Mitwirkung des kgl. Männerchors „Sang en Vriendschap" mit dem Pianisten Prof. *Karel de Jong* mit ungeheurem Erfolg zur Aufführung gekommen. Vor 20 Jahren hatte es der Komponist in Holland gespielt.

— *Herm. Suters* Oratorium „Le Laudi di S. Francesco d'Assisi" verzeichnet in diesem Winter Aufführungen in acht Städten.

— Der Dresdener Komponist *Rolf Schubert* ist mit Klavierstücken, Liedern und einer Violinrhapsodie erfolgreich zu Wort gekommen.

— Aus den Veranstaltungen der *Konzertgesellschaften Barmen und Elberfeld* (Leitung: *Franz v. Hoeßlin*): *Pfitzner* „Von deutscher Seele", *Händel* „Susanna", *Kaminski* „Concerto grosso" für Doppelorchester und „Magnificat" für Sopransolo, kleinen Chor, Bratsche und Orchester, *Carl Nielsen* (Kopenhagen) „Ouvertüre", *Kurt Atterberg* (Kopenhagen) „Hornkonzert" (Uraufführung), *J. Sibelius* (Finnland) „II. Sinfonie", *Alfredo Casella* „Italia" (Rhaps. nach sizil. und neapol. Themen), *Respighi* „Concerto gregoriano", *Paul Kletzki* (in Berlin lebender poln. Komponist) „II. Sinfonie" (Uraufführung), *Georg Schumann* „Variationen über ein Thema von Händel", *Braunfels* „Die Ammenuhr" für Knabenchor und Orchester, *Herm. Grabner* „Heilandsklage" (Uraufführung).

— Aus den diesjährigen *Musikveranstaltungen der Stadt Bochum* (Leitung: *Leop. Reichwein*): *Pfitzner* Violinkonzert, *Schönberg* Orchesterstücke, *Emil Peters* (Bochum) Präludium und Fuge, *Honegger* Konzertino für Klavier mit Orchester, *Braunfels* Variationen über Mozarts Champagnerlied. — In den *Bochumer Kammerkonzerten* erscheinen: *Pfitzner* Trio F dur, *Th. Blumer* Sextett für Klavier und 5 Blasinstr., *A. Busch* Quartett Op. 29, *Rud. Kattnigg* (Oesterreicher) Klavierquartett Op. 4 u. a.

— Dem Bericht des *Dresdener Tonkünstlervereins* (72. Vereinsjahr) entnehmen wir die Aufführung folgender Werke: *Theodor Blumer:* Klavierquartett c moll Op. 50, *Hans Hermann:* Deutscher Minnesang für Sopran und Tenor, *Josef Haas:* Kammertrio und Klaviersonate, *Jos. Gust. Mraczek:* 3 Stücke für Streich-

quartett, *Pfitzner:* Streichquartett Op. 36, *Ravel:* Introduktion und Allegro für Harfe, Streichquartett, Flöte und Klarinette, *Toch:* Streichquartett Op. 28, *Georg Vollerthun:* Vier Duette für Sopran und Tenor, *Zilcher:* Marienlieder für Sopran und Streichquartett, u. a.

— In *Baden* steht Prof. Dr. *Grüninger* (Triberg) im Begriff, einen *Bruckner-Bund* zu gründen, der mit dem württembergischen im wesentlichen gleichläuft.

— Die *Flensburger Sinfoniekonzerte* (Leitung: *Kurt Barth*) haben Neuheiten von *W. v. Bartels, Bohnke, Busch, Hans Bullerian, Krenek, Lendvai, Reznicek* u. a. im Programm. Allerhand für eine so kleine Stadt!

— *Remscheid* (Städtisches Orchester unter *Felix Oberborbeck*) verzeichnen wir: *Wilh. Berger:* Konzertstück für Klavier und Orchester (aus dem Nachlaß des 1911 Verstorbenen dem Pianisten Prof. Kurt Schubert aus Berlin zur Uraufführung übergeben), Braunfels: Fantastische Erscheinungen, Hans Gál: Ouvertüre zu einem Puppenspiel, *Max Anton* (Bonn a. Rh.): 3 Stücke für Orchester, Karl Hasse (Tübingen): Violinkonzert, Waltershausen: Krippenmusik und andere.

— *Konzertwinter der Orchester-Gesellschaft der Stadt Luzern* (Leitung: *R. Schulze-Reudnitz*): *S. v. Hausegger:* „Aufklänge", sinf. Variationen über ein Kinderlied, *Debussy:* Arie der Lia aus „L'enfant prodigne", Ravel: La Valse, *Frederick Ch. Hay* (Schweizer mit französ. Einschlag): Konzert a moll für Bratsche und Orch., *Rimsky-Korsakow:* Suite aus der Märchenoper „Zar Saltan", *Mendelssohn-Bartholdy:* a moll-Sinfonie, *Gluck-Mottl:* Ballettsuite; sodann: *O. Schoeck:* Lieder, *F. Hegar:* fis moll-Quartett u. a.

— Aus dem Programm der diesjährigen *Sinfonie- und Chorkonzerte* (Leitung: *Richard Richter*) in *Hagen* (Westf.): *Schreker:* Vorspiel zu einem Drama, *Ernst Kanitz* (Wien, ehem. Schreker-Schüler): Gesänge für hohen Sopran mit Orchester, *Nikolai Mjaskowski* (russ. Sinfoniker): VI. Sinfonie Op. 23, Bartok: Rhapsodie für Klavier und Orchester, *Strawinsky-Pergolesi:* Pulcinella-Suite, *Walter Trienes* (Stettin): Serenade für Orchester (Uraufführung), *Herm. Hans Wetzler* (Köln): „Assissi", Legende für großes Orchester, *Martin Friedland* (Köln): „Die Nachtwallfahrt nach Kevelaar" für Barit., großes Orchester und Orgel, *Jos. Meßner:* „Das

Leben" für Frauenchor, Sopran und Orchester, *F. Delius*: „Eine Arabeske" für gem. Chor (Uraufführung), *O. Schoeck*: „Trommelschläge" für gem. Chor und gr. Orchester, *B. Sekles*: Variationen über „Prinz Eugen" für Männerchor und Blas- und Schlagorchester, *Hans Stieber* (Hannover): „Menschen", sinf. Ode.

— Die *Philharmon. Konzerte Hagen* verzeichnen u. a. *G. v. Keußlers* C dur-Sinfonie (unter Leitung des Komponisten) und *Schönbergs* „Pierrot lunaire".

— Das *Konservatorium des Steiermärk. Musikvereins in Graz* versendet einen Bericht für das abgeschlossene Jahr 1927, wonach 22 Konzerte und öffentliche Aufführungen stattfanden, darunter 3 Opernabende (szenisch): *Mojsisovics*: „Die chinesischen Mädchen", *Konrad Stekl*: „Märchen" und *Günther Eisel*: „Die drei Ordensritter". Kompositionsabende galten: *Gauby-Kienzl-Potpeschnigg, Mojsisovics, Reuß* und *Stekl-Stelzer*.

— Nach dem Berliner Domchor hat sich nun auch der *Flensburger Kantatenchor* mit der Markus-Passion von *Kurt Thomas* auf Reisen begeben; man darf dabei mit Recht von einer Kulturtat der deutschen Nordmark sprechen.

— Die „Liter. Gesellschaft" in *Münster* veranstaltete einen *Hermann Zilcher-Abend*.

— Aus dem Winterprogramm der *Sinfoniekonzerte des Hess. Landestheaters Darmstadt (K. Böhm)* ist hervorzuheben: *Cornelius Dopper* (Vizedir. des Orch. d. Konzertgebouw, Amsterdam): „Giaconna gotica", *Ottorino Respighi*: „Fontana di Roma", *Pantscho Wladigeroff* (Bulgare, an den Reinhardt-Theatern): Konzertstück für Klavier und Orchester, *Prokofieff*: Suite aus „Die Liebe zu den drei Orangen", *Walter Schultheß* (Schweiz): Variationen für Vlc. u. Orch., *Ravel*: „Le Tombeau de Couperin", *Leos Janacek*: Sinfonietta, *Pfitzner*: Violinkonzert, *Jos. Marx*: „Romantisches Klavierkonzert".

Tanz

— Die *Tanzgruppe Hellerau-Laxenburg* ist soeben von einer Tournee aus Italien zurückgekehrt, wo sie mit großem Erfolg am Teatro di Torino aufführte: Mozarts „Les petits riens", W. Fr. Bachs Orgelkonzert (wohl die Vivaldi-Bearbeitung von Sebastian B.), eine Strawinsky-Suite und Casellas Puppenspiel. Dirigent: *Stefan Strasser*.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart

NEUERSCHEINUNGEN

BÜCHER

[illegible]

MUSIKALIEN

[illegible]

Oxford University Press, London

[illegible]

Oxford University Press, London

[illegible]

Oxford University Press, London

[illegible]

Oxford University Press, London

[illegible]

Oxford University Press, London

[illegible]

B. Schott's Söhne, Mainz

[illegible]

[illegible]

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG · HEFT 12





STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIKZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober

Vierteljährlich 3 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . . RM. 3.25
Einzelhefte . . . . RM. 1.—

Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 3.80 ausschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. [illegible]. Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. [illegible], 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. [illegible], 1/8 Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 66 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.50 (Mindestgröße einer Anzeige 10 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bzw. Wiederholungen entsprechender Rabatt. Anzeigenannahme durch den Verlag.

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG NEUE 1928 / HEFT 12

MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf in Frankreich und Belgien

Von Ernest Closson, Brüssel

(Aus dem Französischen)

Die Ausbreitung der *„lieder"* vorgenannter Meister in den Ländern *französischer* Sprache ist mit der Geschichte des französischen Einzelgesangs eng verknüpft: ist es doch dahin gekommen, daß diese „lieder" Bestandteil des französischen Einzelgesangs wurden, sich mit dessen Lebenskraft geradezu vermischten. Laßt uns nur zurückdenken, wie es eigentlich früher war: Es gab die kleinen Einzelgesänge der (provenzalischen) Troubadoure und (nordfranzösischen) Trouvères, die ihre Inspiration vom Volkslied nahmen [1]; es gab die höfischen Lieder (airs) und die Vaudevilles (Gassenhauer) des 17. Jahrhunderts; das 18. schuf die halb volksmäßigen Brunettes (zärtliche Liedchen), deren Erfolg im Ausland wahrscheinlich das deutsche Kunstlied beeinflußte und weiterentwickelte; schließlich, zu Ende des 18. und im Beginn des 19. Jahrhunderts, wird die gefühlsweiche Romanze geboren, ganz sentimentaler Niederschlag, und ihre verkleinerte Ausgabe, die sogenannte Chanson.

Hier sagen wir „Halt!", legen Rechenschaft ab über das deutsche klassisch-romantische Lied, und vor allem über das Lied *Schuberts*.

Gegen 1830 fing das von *Emile Deschamps* übersetzte Schubertsche Lied an, in Frankreich und Belgien bekannt zu werden; es wurde bald Gegengewicht gegen den schlechten Geschmack der *Henrion*schen Vokalsachen (Paul Henrion gilt etwa für den französischen Franz Abt), gegen die Albums der Madame Loïse Puget, u. dgl. Leute. Man weiß, der authentische Begründer der neuzeitlichen französischen Melodie ist *Gounod*, und dicht dahinter kommt *Bizet*, der ebenso die strophische Form, den Romanzentonfall beibehielt, ihn aber auf eine höhere Kunstebene verpflanzte. Ohne Zweifel war eine solche *Erneuerung des französischen Einzelgesangs* nichts anderes als die *sichtbare Wirkung des deutschen romantischen Lieds*. Auch das *Schumann*sche Lied hielt auf diesem Siegeszug mit den Werken Schuberts Schritt. Gounod wenigstens holte sich von beiden die Stil- und Ausdrucksmuster. Aber kaum hatten Gounod und Bizet ihre „Lektion" richtig inne, wurden sie bereits die Opfer ihrer Meister. Das Talent ist eben an das Aktuelle gebunden, das Genie allein bleibt. Die Ver-

[1] Die deutsche Philologie ist eben dabei, Minnesang, Volkslied und Mönchsstube in neue eigentümliche Zusammenhänge zu bringen. — *Die Schriftl.*

gessenheit, in die die Liedmelodien Gounods und Bizets so verblüffend rasch gerieten, hat den wachsenden Erfolg der Schumann- und Schubert-Lieder in den französisch sprechenden Ländern zur Ursache. Die französische Melodie mußte sich erneuern, und diese Geburt ging vor sich dank einem Meister allerersten Ranges: *Gabriel Fauré*, den man berechtigterweise den „französischen Schumann" geheißen hat. Doch seit 20 Jahren etwa geht das Schubert-Lied im „Kurs" zurück. Indes befindet sich Schumann vorne auf der Tagesordnung, und es gibt kaum einen ernst zu nehmenden Liederabend ohne ein paar Seiten aus den „Myrthen" bzw. aus „Frauen- und Dichterliebe".

Mit *Brahms* ist der Fall wesentlich anders. Brahms ist in Frankreich überaus geschätzt, Belgien anerkennt seine Verdienste, aber er ist nicht volkstümlich wie Schumann, und ich hege Zweifel, daß er es je sein kann. Ich bin erbötig, meine Meinung genau zu formulieren. Als persönlicher und sogar leidenschaftlicher Bewunderer von Brahms gebe ich mich doch keiner Täuschung hin, daß der eigentümliche Charakter Brahmsscher Kunst, diese verhaltene Lyrik, der so ganz nach innen gewendete Sinn der nach außen trachtenden lateinischen Seele nicht entspricht. Sie paßt sich mehr der Sensibilität Schumanns an, die durchaus lebhaft ist.

Hugo Wolf nun ist im Grunde noch wenig bekannt. Zwar wurde ein Teil seiner bewundernswürdigen Lieder durch Uebersetzungen zugänglich gemacht, aber von den allerschönsten weiß das französische Publikum so gut wie nichts. Es scheint der Zukunft vorbehalten, hier einen Wandel eintreten zu lassen. Der Krieg hat diese Entwicklung unterbrochen; eben erst, nach längerer Pause, nimmt das deutsche Lied in unsern Konzertprogrammen wieder den alten Platz ein, und es bleibt zu hoffen, daß neben *Fauré*, *Duparc* (— deutschen Sängern empfohlen! — *Die Schriftl.*), *Chabrier* auch *Brahms*, *Wolf*, *Strauß*, *Mahler* mit ihrem Liedschaffen die Berücksichtigung genießen, die ihnen gebührt.

Das ständige, große und unvermeidliche Hindernis ist — die *Uebersetzung*. Der Deutsche mit seinem reichen Wortschatz und dem so biegsamen Satzbau kann sich von den ungeheuren Schwierigkeiten beim Anpassen des französischen Textes an eine Seite Lyrik kaum einen Begriff machen. Schreiber dieser Zeilen, Verfasser einer großen Anzahl solcher Uebertragungen (adaptions) ist imstande, die Wahrheit dieser Behauptung vielfältig zu bezeugen. Hier ist nicht der Ort, die Tücken aufzuzählen, die gleichzeitig Sinn, Rhythmus und Satzbau bieten. Man darf als Prinzip gelten lassen: die beste Uebersetzung ist ein Behelf und selbst die anständigste Uebertragung vom Deutschen ins Französische taugt nichts. Die verschiedensten Uebersetzungsversuche hinsichtlich Schumannscher und Schubertscher Liedertexte sind vorhanden, aber darunter ist kein einziger guter. Immer sind es nur Halbheiten. Entweder ist der Sinn travestiert worden, oder Rhythmus und Phrasierung scheinen auf den Kopf gestellt. Die logische Folge ist, daß der Sänger sich gar nicht auskennt, das Publikum in der Miene der Verständnislosigkeit verharrt und das Ganze ein Verrat am Verfasser ist. Die beste Art, das deutsche Lied zu übersetzen, ist demnach die, es überhaupt nicht zu übersetzen, sondern es *deutsch zu singen*. Bei einer der letzten Aufführungen der Bachschen *Johannespassion* im Brüsseler Konservatorium entsetzte sich der Dirigent über die Art, wie man das energische „*Kreuziget!*"

entstellt hatte, und so entschloß er sich nach allen möglichen Verbesserungsversuchen, das „Kreuziget!“ *deutsch* singen zu lassen [1].

Der Gebrauch der deutschen Sprache in unsern Konzerten begegnet in Belgien mehr noch als in Frankreich Hemmungen moralischer Natur; darüber soll hier nichts weiter gesagt werden. Doch wird das allgemein-künstlerische Interesse solche Ideengänge sicher bald überwinden. Schon vor zwei Jahren habe ich von einer französischen Sängerin Mozart deutsch gehört, und im nächsten Monat werde ich selber einen Vortrag über Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf halten, wobei eine Schweizerin die Liedtexte dieser Meister im Original interpretieren wird.

Ueber mein musikalisches Schaffen

Von August Halm, Wickersdorf

Wilhelm Pinder hat in seinem „Problem der Generation“ den Blick auf Gestalten gelenkt, die, ich will nicht sagen wie erratische Blöcke, wohl aber als rechte Spätlinge (und damit oft als die eigentlich Zukünftigen) in das Tosen und Wehen eines anderen Zeitgeistes hineinragen. Das ergibt die seltsamsten Unstimmigkeiten zwischen dem „Fremdling“ und dem ganz neuen Geschlecht der Heutigen. Ich muß August Halm diese vereinsamte und nahezu tragische Stellung zuweisen. Als Wegbahner des Brucknerverständnisses, befähigt zu tiefsten Einsichten in die formalen Elemente klassischer und vorklassischer Musik, war er mit seinen Büchern eine Erfüllung und als künftiger Schriftsteller ein noch größeres Versprechen — aber der „Daimon“ machte das Vertauschen sokratischen Spürgeistes mit epigonalem Dienst im Schatten der großen Vorbilder zum ehernen Gesetz, und der Schritt, der für die Autobiographie sich zum herzbewegenden Höhepunkt gestaltet, erscheint angesichts der unerschöpflichen Weiterentwicklung deutscher Komposition als schmerzliches Verhängnis. — Aber es ist unsere Pflicht, die Charaktervollsten unter uns auch in ihren Irrtümern zu verehren. Halms bedeutende Menschlichkeit wird und muß immer neue Freunde finden. —

Die Schriftl.

Aufgefordert, über meine Musik zu schreiben, will ich gleich von vornherein und ohne Umschweife erklären, daß ich das durchaus gern tue. Zwei Gründe habe ich, mit Worten für meine Musik einzutreten. Der eine, eigentlich mehr die Bedingung für meine Aeußerungen als deren Grund, ist, daß ich im allgemeinen und überwiegend von der Güte und auch Notwendigkeit meiner Musik überzeugt bin; wie ich sie denn auch, falls sie gut aufgeführt wurde, stets mit Zustimmung, oft mit wirklichem und innigem Genuß gehört habe, sie auch gern spiele (was übrigens nicht sehr häufig geschieht). Der andere und wirkliche Grund ist, daß sie vielen Mißverständnissen ausgesetzt war und auch heute noch unter solchen erheblich

[1] Das hätte der Dirigent bestimmt nicht tun sollen! Der Konzertmob, dem der wahre Anlaß unbekannt sein mußte, hat darin mit Behagen eine Spitze gegen den östlichen Nachbarn erblickt, und wir Deutsche, die wir angeblich das Humanitätsideal ans Kreuz geschlagen haben, sind wie die Juden empfindlich. — Die Schriftl.

leidet — obgleich es mir zu meiner Freude scheinen will, als ob diese verdunkelnden Wolken sich nun doch verzögen. Es ist ja auch weniger meine Musik als solche, die mißverstanden wird. Ich habe im Gegenteil gefunden, daß sie vielfach ohne weiteres dem Zuhörer einleuchtet und gefällt. Dagegen der Wille meiner Musik wird oft nicht verstanden oder auch nicht gebilligt, worunter dann auch der unmittelbare Eindruck von ihr leidet, oder wodurch er nachträglich abgeschwächt wird. Deshalb will ich in den folgenden Ausführungen auf dieses Wollen den Nachdruck legen, wozu mich noch eine andere Erwägung veranlaßt. Ich kann nicht damit rechnen, daß viele, die dieses lesen, meine Musik kennen, oder sie weit genug kennen, um an einer eingehenden Betrachtung einzelner Werke teilzunehmen. Ich möchte aber versuchen so zu sprechen, daß jeder, der überhaupt will, auch wenn er rein gar nichts von mir kennt, mir folgen kann und etwas zum Nachdenken, vielleicht auch manches zur Klärung dieser oder jener Frage davon hat und gewinnt. Gerade deshalb kann ich mich hier unmöglich kurz fassen; das könnte ich, wenn ich über Einzelnes von meiner Musik zu handeln hätte. So aber liegt es mir ob, mehr von meiner ganzen musikalischen Gesinnung, von dem Quell, auch von der Vorgeschichte meiner Musik, sowie von der Umgebung zu sprechen, in die sie hineingeriet. Auf diese Weise hoffe ich denn, zu Betrachtungen einzuladen, die jeden interessieren können, der sich mit Musik befaßt, sei es nun daß er zustimmt, sei es daß er ablehnt, oder endlich daß er seine Entscheidung zurückstellt. Dahin bestimme ich meine Aufgabe umso lieber, als ich, wie schon angedeutet, glaube, daß meine Musik als Erscheinung eine Erklärung nicht nötig hat, ob es gleich manches an ihr zu erklären gäbe, falls man ihr nachspüren will.

I. Musiker oder Musikschriftsteller?

Ehe ich nun aber meine Stellung zur Musik, meine Auffassung vom Musikmachen berühre, lasse man mich einen Irrtum aufklären, der mir häufig zu schaffen machte, und der sich auf das Verhältnis meiner Musik zu meinen Schriften bezieht. Die letzteren sind ziemlich bekannt geworden, und jedenfalls viel bekannter als meine Musik. So ist es denn ganz natürlich, wenngleich für mich als Musiker lästig und betrübend, daß man meine Musik sub specie meiner Schriften betrachtet, oder daß sich deren Bild vor meine Musik stellt. Das schadete dieser fast mit Notwendigkeit, denn in den meisten Fällen war dadurch ein unmittelbares, unvoreingenommenes Hören behindert, wenn nicht gar verhindert. Dabei verschlägt es mir wenig, wie man dann das Verhältnis des einen zum andern sieht. Immerhin will ich erwähnen, daß ich hierüber gegensätzliche Stimmen vernommen habe. Die einen sagen, meine Musik sei so etwas wie die Probe aufs Exempel, und einige deuten das so, daß mich meine sei es wirkliche sei es vermeintliche Einsicht in das Wesen musikalischer Formen, die Klarheit über ihre Gesetze, dazu verleite, treibe, vielleicht auch verführe, es mit der Musik selbst zu versuchen. Ob man solches anerkennend oder zweifelnd oder endlich tadelnd, als eine Selbsttäuschung meint, der ich mich hingebe: das ist mir nicht gerade gleichgültig; doch kommen diese Unterschiede in der Bewertung für mich kaum in Betracht gegenüber der allgemeineren Tatsache, daß man mein Schriftstellern als das erste und eigentliche, mir natürliche, meine

Musik als das nachträgliche, abgeleitete, uneigentliche und gewollte nimmt. Dahin also geht der größere Teil der Meinungen. Die entgegengesetzte Ansicht, die weitaus seltenere übrigens, ist die, mit einiger Verwunderung geäußerte: meine Musik stimme mit meinen Theorien nicht recht, und gerade auch grundsätzlich nicht überein. Obgleich ich sie nicht teile, ihr gegenüber vielmehr zunächst feststelle, daß ich in meinen Büchern meine Musik zunächst kaum im Auge hatte: so ist mir dennoch diese Ansicht die verhältnismäßig besser willkommene, weil sie immerhin die Frage des Zuerst oder Nachträglich noch offen läßt und jedenfalls das Bild eines Theoretikers ausschließt, der seine Kenntnisse mit Können, sein Wissen mit Produktivität verwechselt. Aber auch so wird das Zuhören durch eine Reibung gestört, und ich kann nach meinen bisherigen Erfahrungen nur sagen: meine Bücher waren das größte Unglück für meine Musik. Denn zu all dem Erwähnten kommt noch hinzu die verbreitete Neigung des Rubrizierens. Hat man mich als Schriftsteller kennen gelernt, so will man mich auch als solchen haben, und gerade dann erst recht, wenn man meine Schriften anerkennt; des ferneren wirkt noch die Meinung mit, ein richtiger Theoretiker sei an sich schon das Gegenteil eines schöpferischen Geistes.

Damit ist nun freilich noch nicht bewiesen, daß meine Musik mehr Glück gehabt hätte, wenn ich keine Bücher geschrieben hätte; ich glaube das aber, und sicher ist, daß diese jener im Wege standen.

Von mir selbst kann ich wahrheitsgemäß berichten, daß ich mich immer als Musiker gefühlt habe. In das Schriftstellern bin ich widerwillig, und sogar nicht ganz ohne Beschämung hineingeraten. Es war in meiner Heilbronner Zeit, etwa um 1900, als ich von der Leitung der Sammlung Göschen aufgefordert wurde, eine Harmonielehre zu schreiben. Den Auftrag habe ich übernommen vor allem des Honorars wegen, sodann in der Hoffnung, dadurch bekannt zu werden. Und natürlich hat es mich auch angereizt, diesen vielfach als langweilig gefürchteten Stoff in meiner Weise zu gestalten. Daß aber dieser letztere, der ideelle Antrieb nicht der hauptsächliche war, ist mir ziemlich klar; ich bin überzeugt, daß ich aus freien Stücken dieses Büchlein niemals geschrieben hätte. Hat mich nun auch die Arbeit daran lebhaft erfreut, so war mir doch meine Situation peinlich; denn ich dachte damals auch selbst noch so wie die andern: ich hielt das Theoretisieren für das Schaffen gefährlich und sogar feindlich. Auch erinnere ich mich noch, daß ich deshalb, neben einer natürlichen freudigen Erwartung — denn ich hielt meine Arbeit für gut gelungen —, das Erscheinen des kleinen Werks fürchtete. Ich wollte nicht Schriftsteller sein, und als mich, eben um diese Zeit, jemand fragte, ob ich auch ein solcher sei, habe ich die Frage schlankweg verneint. Das war, gegenüber der Tatsache des fertiggestellten und schon abgelieferten Manuskripts, beinahe ein wenig gelogen; doch wirklich nur ein wenig, denn meiner Gesinnung nach entsprach es durchaus der Wahrheit, und ich war überzeugt, daß dieses eine Mal auch das letzte sein werde. Und schließlich ist man doch wirklich kein Musikschriftsteller, wenn man, und vollends im Auftrag und halbwegs in Verlegenheit, solch ein kleines, und sei es auch gelungenes und nützliches Büchlein schreibt.

Die Verlegenheit war nun freilich nicht nur äußerlicher Art, sondern auch ein Zustand von musikalischer Ratlosigkeit: ich hatte mich damals gerade in meinem musikalischen Schaffen verirrt und fühlte eine gewisse Leere. Dies weniger so, daß es mir ganz an Einfällen gemangelt hätte; dagegen so, daß mir die Form zu große Schwierigkeiten machte, oder genauer gesehen so, daß ich den Ernst und die Fruchtbarkeit der Form noch nicht recht erfühlt, vollends das Wesen, die Möglichkeiten und den Willen der musikalischen Form noch nicht begriffen hatte. Wenn ich später so manches, und mit aller mir zu Gebot stehenden Kraft und Eindringlichkeit, von der musikalischen Form geschrieben habe, so tat ich das zu einem großen Teil unter dem Eindruck des musikalischen Leidens, das mich damals gelähmt hat. Wer mich deshalb einer Neigung zum Formalismus bezichtigte, dem fehlte ganz gewiß das feinere Ohr für den Klang meiner Worte; er hätte sonst herausgehört, wie viel von lebendiger Erfahrung, ich möchte fast sagen: Erfahrung am eigenen Leib und Dasein aus ihnen spricht. Formalismus ist ja doch, bei dem Theoretiker, gerade das Betonen der äußerlichsten Merkmale der Form, und, bei dem Praktiker, das bequeme Handhaben, das gewandte Anwenden formaler Mittel, beidemal ohne das tiefe Gefühl von dem Wert, ja von dem eigentlichen Leben der Form. Man kann ruhig den Satz aufstellen: *je ernster die Form genommen wird, desto weniger herrscht Formalismus* — und ich möchte das hier gleich auch im Hinblick auf meine Musik gesagt haben.

Was ich um diese Zeit komponiert hatte, war sehr wenig, und im Verhältnis zu den mancherlei bis zu einem toten Punkt gediehenen Entwürfen, und gar zu den großen Mengen von Ansätzen, die überhaupt nicht weiterführten, geradezu kläglich wenig. Mein erstes Werk entstand gegen das Ende meiner Tübinger Studentenzeit, und dieses gilt mir heute noch außerordentlich viel. Es sind drei *Hymnen* mit Texten aus dem Stabat mater, die ich in alten Kompositionen gefunden hatte. Ohne daß ich mich um diese ihre Herkunft weiter gekümmert hätte, auch sogar ohne daß ich mit ihrem Inhalt mich innerlich auseinanderzusetzen irgend ein Bedürfnis gehabt hätte, zog mich doch ihr Gehalt an, und zwar wollte ich die hier herrschende asketische Stimmung, die sowohl Strenge als auch süße Ekstase zu Ton bringen; also, wie ein guter Kenner *Hugo Wolfs* nun schon vermutet haben wird: ich ging an diese Texte unter dem Einfluß von dessen spanischen geistlichen Liedern, in denen eine entrückte religiöse Inbrunst auf eine gänzlich neue und tief ergreifende Weise zum Ausdruck kommt. Auch wollte ich versuchen, ob mir eine ähnlich sinngemäße und überzeugende musikalische Deklamation dieser lateinischen Texte gelänge, so wie damals *Hugo Wolfs* Deklamation der Gedichte in deutscher Sprache für mich die Entdeckung einer eigentlich selbstverständlichen Art und Weise der Textbehandlung bedeutete. (*Hugo Wolfs* Vorbild hierin, *Richard Wagner*, habe ich damals so gut wie gar nicht gekannt.) Des weiteren stand dieses Werk unter dem Zeichen der „Kindheit des Christ“ von *Hector Berlioz*, das nicht lange Zeit vorher durch meinen verehrten Lehrer, den Musikdirektor und Professor der Tübinger Universität, Dr. *Emil Kauffmann*, aufgeführt worden war und bei dem ich auch mitgespielt hatte. Von diesen meinen Hymnen möchte ich, obgleich die meisten der Leser sie nicht kennen und wohl auch nicht so bald kennen lernen werden, noch etwas

mehr sagen, und mir dabei alle Offenheit gestatten dürfen. Ich habe über meine Musik schon einiges gesagt und werde noch mehr sagen, was für manchen ein Verdachtsmoment gegen sie bedeuten könnte, und ich will deshalb auch im Guten ebenso ehrlich sein dürfen wie im Bösen. Diesen drei Hymnen nun war eigentlich noch gar nichts, jedenfalls nichts Ernstliches von kompositorischen Versuchen, auch nichts von Studien vorhergegangen, abgesehen nur von einem Kurs in der Harmonielehre, den ich mit einem Freund bei Kauffmann genommen hatte, und der sich ganz auf den harmonischen Satz im engeren Sinn beschränkt hatte. Kam also dieses mein Erstlingswerk ganz ohne sichtbare und nachweisliche Vorbereitung zur Erscheinung, so entsprang es um so mehr aus einer musikalisch seelischen Gespanntheit, aus einer Geladenheit mit Musik, die ich wohl gerade auch dem zuschreiben darf, daß ich mir, aus Bescheidenheit, Scheu und Verehrung angesichts der Höhe der Kunst, dergleichen bisher versagt hatte. Die Einflüsse, die ich erwähnt habe, könnten, nach meinen Begriffen, das Entstehen einer solch intensiven Musik nicht erklären; außer eben so, daß sie das letzte befreiende Moment bildeten. Um es also endlich ohne Rückhalt zu sagen, wie ich darüber denke: ich halte dieses Erstlingswerk für eines der verheißungsvollsten, die mir überhaupt in der Musik bekannt sind.

Die Verheißung aber, die in ihm lag, sollte sich eine lange, lange Zeit hindurch nicht erfüllen; und in einem gewissen, enger bestimmten Sinn hat sie sich überhaupt nicht erfüllt, da ich später auf ganz andere Wege gekommen bin. Zunächst jedenfalls schien es so, als ob mit dieser Entladung auch die Spannung für die Dauer ihr Ende gefunden und sich nicht mehr erneuert habe. Kauffmann hat die Hymnen manche Jahre später aufgeführt, und ich verdanke ihm damit einen großen Eindruck von dieser Musik und eine belebende Ermutigung; doch war ich zu dieser Zeit schon so weit in anderer Richtung gegangen, daß mir unmittelbar für mein Streben diese Aufführung nicht mehr viel half. Viel wichtiger, und möglicherweise entscheidend wichtiger wäre es gewesen, wenn ich die Aufführung gleich oder doch bald nach der Komposition hätte erleben dürfen. (Etwa 15 Jahre später kam es noch einmal zu einer Aufführung, nämlich in Stuttgart, in einem der Kirchenkonzerte *Hermann Kellers.*) Für die Leser, welchen die Hymnen doch später einmal zu Gesicht oder zu Gehör kommen, erwähne ich noch, daß ich sie nicht ganz so geschrieben habe. Ich habe an einer Stelle, in dem Vorspiel der zweiten, die Melodie erst später, vor der ersten Aufführung, ausgeführt. Dazu hatte mir zur Zeit der Komposition der Atem, und noch mehr das Vertrauen in das Vorhalten der Spannung auch im Zustand der Normalität gefehlt, und ich hatte an die Stelle einer hier erforderlichen ruhigen melodischen Linie ein verfrühtes Modulieren, ein mißverstanden dramatisches Unterbrechen gesetzt. Das ist aber meines Erinnerns der einzige wesentliche Eingriff in die frühere Fassung, so daß von einem Ueberarbeiten nicht zu sprechen wäre. Dann habe ich noch, glaube ich, einen Quinten- oder Oktavengang wiederhergestellt, den ich mir zuerst zu begehen nicht getraute, der aber an dieser Stelle die beste Lösung der stimmigen Aufgabe ergab.

In der Heilbronner Zeit, deren ich bereits Erwähnung tat, sah ich schon von einiger Ferne auf diese meine musikalische Frühzeit, die ja eigentlich bemerkens-

wert spät eintrat, zurück. Dazwischen lag ein Studium im Münchner Konservatorium, das eigentlich gar keine Früchte sehen ließ. Natürlich habe ich dort etwas gelernt, so wie jeder, der sich Mühe gibt, überall etwas lernt; aber aufzuweisen hatte ich nichts, was mich vor mir selber gerechtfertigt hätte, gerade was meine Ansprüche auf den Rang eines musikalisch Schaffenden betrifft, den ich mir trotz allem immer noch einbildete. Und so schien es, daß Kauffmann recht behielte, der mir zwar, als ich mich ganz der Musik zuwenden wollte, davon abriet, eben so, wie es ihm als einem besorgten Freund bei der Ungewißheit dieser Laufbahn zukam, mir aber die musikalische Fähigkeit völlig zuerkannte, jedoch nicht ohne seinen Zweifel daran auszudrücken, daß ich mich mit Kompositionen durchsetzen und überhaupt auch für mich selbst in diesem Betracht viel erreichen werde — denn sollte er anders urteilen, so müßte ich schon viel mehr geschrieben haben. Die genannten Hymnen lassen, so sehr er sie schätze, eine ernstliche Erwartung noch nicht zu; gerade weil sie allein stehen. So etwas könne ja wohl einmal, wenn auch ausnahmsweise, entstehen, sozusagen als ein Niederschlag oder als ein Echo starker musikalischer Erlebnisse. Und es sei gerade bei einzelnen Aeußerungen gar zu schwer, zu entscheiden, ob es sich um etwas Anempfundenes oder, im Gegenteil, um etwas Ursprüngliches, Quellhaftes handle. Aber nicht nur das; sondern schon die Tatsache, daß es keine weiteren Unterlagen für eine Beurteilung gebe, lasse darauf schließen, daß kein starker Fantasie-Quell in mir sei.

Innerlich gab ich ihm dabei nicht ganz recht, da mich ein noch dunkles und auch noch nicht sehr gekräftigtes Gefühl durchdrang, es möchte sich doch anders damit verhalten, und da ich selbst über den Grund meiner Zurückhaltung besser Bescheid wußte als mein Lehrer. Dagegen war ich auch damals mit seinem Standpunkt durchaus einverstanden und davon überzeugt, daß er mir gar nichts anderes hätte sagen dürfen. Dies ganz abgesehen von meiner privaten Neigung, diese Angelegenheit ganz auf meine eigene Verantwortung zu nehmen; welche Neigung so stark war, daß mir das Abraten von meinem Plan eher besser in den Ohren klang als eine Beistimmung. Wenn dann die Sache mißriet, so sollte sich wenigstens niemand außer mir selbst die Vorwürfe zu machen haben.

Auch wer mir bis jetzt willig zugehört hat, wird jetzt eine Frage nicht länger zurückhalten wollen, der ich anscheinend ausgewichen bin und mich nunmehr stelle, nämlich: Wenn ich nicht Musikschriftsteller sein wollte — warum ich dann später dennoch die Bücher schrieb, die mich als solchen ausweisen, und sogar einigermaßen beachten und schätzen machten? Nun, ich habe sie tatsächlich in anderer Gesinnung zu schreiben unternommen als meine Harmonielehre. Sie entstanden vor allem, weil es mit dem Entdecken los ging; weil ich ferner das Bedürfnis hatte, den mancherlei hermeneutischen Schriften über Musik, welche ich viel mehr an der Musik vorbei als in sie hineinführen sah, andere entgegen zu setzen, die nun auch wirklich von musikalischen Dingen handeln sollten. Ganz im allgemeinen gesagt, war das hauptsächliche, was mich antrieb, die Einsicht, daß es sich bei den ***echten Gesetzen der musikalischen Form*** um eine Art von ***Biologie der Musik*** handelt, und daß von dieser Wissenschaft eigentlich nichts als einzelne Ansätze vorhanden ist.

Statt Wissenschaft sagte ich vielleicht besser: Aesthetik im Sinn von Phänomenologie. Die einzigen Schriften, die es, meines heutigen Wissens, damals schon gab und die sich mit vollem Bewußtsein der gleichen Aufgabe unterzogen, lernte ich erst später kennen. Es sind die von *Heinrich Schenker*. So großen, ja überragenden Wert ich ihnen zuerkenne und so viel ich auch von ihnen gelernt habe: sie gehen doch auf andere, in mancher Beziehung auf sehr andere Weise in derselben Richtung wie die meinen, und namentlich führen sie in manchem und in mir gerade hochwichtigem Betracht zu Resultaten und Wertungen, die sich mit den von mir gewonnenen und behaupteten streiten. Immerhin erkenne ich Schenker nicht nur für einzelnes, was ich als Erster gesagt zu haben glaubte, die tatsächliche Priorität willig und freudig zu, sondern auch im ganzen die Priorität der Stellungnahme zu dem musikalischen Problem. Worin ich mich von ihm unterscheide, inwiefern ich manche Probleme anders anfasse, überhaupt auch ganz andere Probleme anfasse als er, das kann hier nicht ausgebreitet werden.

Uebrigens bin ich auch da in das Musikschriftstellern nur allmählich hineingeraten, und auch da waren die Gründe zum Teil äußerlicher Natur. Meine Musik wurde nicht verlegt, außer soweit ich von Freunden oder auch selbst das Geld für den Druck hatte. Für die kleinen Aufsätze über Musik aber fand ich eher Aufnahme, samt Honorar; und ich will hier nicht versäumen, der damals — es war in meiner Ulmer Zeit — von dem Dichter *Wilhelm Schäfer* geleiteten Monatsschrift für Kunst „*Die Rheinlande*" zu gedenken. Ich tue das mit um so größerer Dankbarkeit, als ich in dieser Zeit erst in mein eigentliches Fahrwasser recht hineinkam und mit meiner Fracht von „neuer Sachlichkeit" mir die sonstigen sicheren Häfen mehr und mehr gesperrt fand. Schäfer vermittelte mir dann, als ich eine Reihe von Aufsätzen in seiner Zeitschrift hatte unterbringen dürfen und sich aus ihnen der Plan eines ganzen Buchs entwickelt hatte, die Beziehung zu dem Georg Müller-Verlag, der bis dahin das Gebiet der Musik noch nicht betreten hatte, sich aber, auf Schäfers Empfehlung hin, entschloß, mein Buch „*Von zwei Kulturen der Musik*" anzunehmen, dem dann bald ein zweites, „*Die Symphonie Anton Bruckners*", und ein drittes, „*Von Grenzen und Ländern der Musik*" folgte.

Eines weiteren, wieder innerlichen Grundes für dies mein Umschwenken zum Schriftstellern und für meine nunmehr völlige Bejahung dieser Aufgabe darf ich nicht vergessen. Es war mir die Freundschaft zwischen Theorie und Praxis, Betrachten und Tun aufgegangen, und es war mit meinem musikalischen Schaffen einstweilen in Ordnung gekommen. Ich hatte das und jenes geschrieben, auf das ich viel hielt, zum Beispiel meine *kontrapunktisch* gehaltene Musik und die *Bagatellen für Klavier*, das *C dur-Konzert*, und vorher die *d moll-Sinfonie für Streichorchester;* ich wußte mich meiner Phantasie, in einigem Maß auch meines Könnens, hauptsächlich aber meines Wegs sicher und brauchte somit vor dem Theoretiker in mir keine Angst mehr zu haben; es war ausgeschlossen, daß die Betrachtung das Schaffen lähmte, wenn es ihm auch einige Zeit rauben mochte. Noch mehr: die öden Zeiten, die Brachzeiten der Phantasie, hatte ich auf diese Weise leicht zu ertragen. Und noch mehr und Wichtigeres: ich erfuhr, wie sich die beiden Tätigkeiten gegenseitig Hilfe leisteten. Nachdrücklich möchte ich dieses „Gegenseitig" betonen. Denn es ver-

hält sich eben nicht so, wie manche gemeint haben, daß mein musikalisches Schaffen als ein Ableger und Nebenschößling meinem Theoretisieren entsproß. Sondern beides gehört vielleicht untrennbar zusammen (wie einige wenige auch schon von mir ausgesagt haben); und wenn nicht untrennbar: eher noch könnte ich mir meine Aesthetik wegdenken, oder könnte mir vorstellen, daß sie nicht zu Schriften, selbst nicht einmal zu völlig klarer Begriffsbildung gediehem wäre; wogegen ich mir meine Musik weder von mir noch auch von meinem Theoretisieren wegdenken könnte. Dies gilt trotz dem, was ich vorhin gesagt habe, nämlich, daß ich nicht eigentlich über meine Musik geschrieben habe; es gilt in dem Sinn, daß ich, selbst von Natur Musik machend, auch den besseren Sinn für den musikalischen Willen habe und ihn besser ausbildete.

So war denn, als ich wirklich Musikschriftsteller wurde, meine innere Verfassung, mein geistiger Besitz und Bestand ein völlig anderer als zu der Zeit, wo ich die Harmonielehre schrieb, auf welche Zeit ich später zurückkomme.

Die Musik der Geisteskranken

Von Edzard-Hellmuth Schaper, Stuttgart

Wenn die Schau-Idee vom Geisteskranken in mir lebendig wird, so ist sie verbunden mit der Erinnerung an eine Reihe tiefer musikalischer Erlebnisse, seltsamer Berührungen mit einer mir damals ganz fremden, unbekannten Tonwelt. Was mir in einem zweijährigen Streifzug durch Irrenhäuser und Sanatorien Deutschlands an Neuem begegnete — darüber möchte ich hier berichten. Es gäbe eine ganze Geschichte der Musik Geisteskranker zu schreiben; man hätte sie vielleicht auch schon längst geschrieben, wäre nicht jedem Kenner dieser Musik gleich wie mir der zwingende Eindruck gekommen, daß über dieser Tonwelt, so lebendig und augenblicksstark sie oberflächlich betrachtet auch sein mag, doch der Schatten eines lebenfeindlichen, welttoten Grauens ausgebreitet liegt. Und erfahrungsgemäß bedeutet es wirklich eine tiefe Gefährdung des persönlichen Lebens und Wesens, sich mit diesen abseitigen Schöpfungen, die zumeist an toten Wänden verhallen, eingehender zu beschäftigen. Es bedeutet jeder Versuch einer Einfühlung jedenfalls die Notwendigkeit einer Abstraktion, d. h. die absolute Entfernung vom Objekt, welches damit zur äußersten Unvorstellbarkeit gelangt, und letzthin in einen Ideenvorgang einmündet. Für die Darstellung des Wesens der Musik der Geisteskranken wiederum ist jener Vorgang notwendig, den man gemeinhin Einfühlung nennt, die Verlegung eines objektiven Vorganges in ein Subjekt. — Mit dieser Definition lag mir daran, die inneren Gesetzlichkeiten einer Betrachtungsweise der Musik Geisteskranker aufzuzeigen. Abstraktion und Einfühlung, gegensätzliche Elemente, können hier sich einmal verbindend ursprunghaft neue und tief verstanden moderne Schau eines sowohl physiologisch als auch psychologisch gegründeten Geist- und Kunstgebietes frei aus sich selbst heraus gestalten. Und ich meine, diese Musik, oft nur chaotisches Geschrei aus vergitterten Zellen, eintöniges Psalmodieren oder dramatischer Gesang, wo sie vokal auftritt; sanftes Verschwingen unter lebensabgewandter Entrückung,

energieerfülltes Toben, absoluteste Kontrapunktik, wo sie instrumental erscheint, ist mehr denn eine Angelegenheit medizinischer oder psycho-analytischer Forschung, sie erscheint tatsächlich in die Sphäre der Kunst, der freien Musik hinein projektiert, wenn die Wege zur Deutung ihres Daseins, die verschlungenen Labyrinthe ihrer Schöpferherzen einmal aufgelichtet werden, soweit wir dies zu tun vermögen. An der Grenze dieser Zone der Erkenntnis steilt sich auch hier die Mauer, die uns noch trennt von den dunkelsten oder lichtesten Geheimnissen der Entrückten. Auch dem Geisteskranken kann die Musik absolutes inneres Bedürfnis sein, Medium des letzten Dranges sich der Umwelt erkenntlich zu machen, oder das freie Spiel der freiesten aller Phantasien in ein Gleichnis (denn nur dies gilt ihm, auch sein Tun ist Gleichnis) umzuwandeln. Ich verstehe unter dem Geisteskranken, von dem hier die Rede ist, nicht den der Umnachtung anheimgefallenen Musiker, sondern alle diejenigen, die heute Irrenhäuser und Sanatorien füllen.

Musikalisches durchstrahlt, wenn auch schwach zunächst, unser Wesen von Geburt an. Etwa so zu denken, als fiele in eine lichtempfindliche Platte die Projektion tausendfältiger Erscheinungen, energetischer Vorgänge, sich steigernd und summierend. Sie alle ergeben unter der Diktion des sich vom Vorgang emanzipierenden Ich, aus dem Chaos erster Beeindruckung ein geordnetes und gesammeltes Bild. Die Bildvorstellung, ein plastisches Ausdrucksvermögen aus der erwachenden Persönlichkeit lösend, aber erscheint in der Sonderzelle des Lebendigen, impulsiv Bannenden als ein allmählich in den Raum hinausgestrahltes Klangbild, eine Gehörshalluzination ohne klinischen oder pathologischen Charakter. Unsere Vorstellungen von Musik, auch von absolutester, bleiben nie ohne einen realen Untergrund, sie werden nie bildlos, reine Versenkung, mystische Innenschau; jede auch noch so absolute, vom Bildhaften losgelöste Musik (etwa eine Arie von Bach) findet in uns bewußt und unbewußt (auf das Ich in wahrnehmbarer oder nicht wahrnehmbarer Weise bezogen) einen Widerhall, der auf einen sinnlich wahrnehmbaren, erscheinungsmäßig vorhandenen Vorgang oder Moment hinzielt. Es ist vielleicht ein tragisches Mißverständnis von schicksalsnotwendiger Gesetzlichkeit, den bildlos schaffenden Schöpfern der Musik so gegenübertreten zu müssen. Wir haben jedoch kein reines Musikgewissen, sondern ein vom Leben beeinflußtes und unserem Stimmungskreis entsprechend getrübtes. Jede absolute Musik, in der die Form beispielsweise nicht mehr eine künstlerisch umgesetzte Erscheinungsform oder ein Lebensvorgang alltäglicher Art ist, sondern sich als ein freies abstraktes Spiel bildloser deutungsverschlossener Art offenbart, stößt auf größten Widerspruch; weil eine Jahrhunderte alte Gehörsschulung uns zum bildhaften Tonerleben geführt hat. Verführt hat. Umsonst lehnt die Gegenwart, vom pulsierenden Erscheinungsleben verstrickt, nicht atonale Musik ab; als Grund darf man sagen, daß diese Opposition eine Trägheit darstellt; eine Trägheit, die sich nicht entschließen kann, vom Erscheinungs- zum Urphänomen zu schreiten. Denn es ist klar, daß keine Kunst ohne die Formsprache eines Lebens existieren kann. Bliebe nur die Formunterschiedlichkeit zu bedenken. Auf den Versuch, diese Differenzierungen einer möglichst knappen Formel einzuverleiben, ergibt sich:

daß die *tonale Musik* (der Stil-Tonalität unterworfene Musik, wie Walter Harburger

es nennt) im wesentlichen ihre Formsprache einem bildhaften Geschehen entnimmt und somit auch bildhaft wirkt (siehe Programm-Musik), Assoziationen erweckt, die sich wieder in einen Kreis des Erscheinungslebens drängen;

daß die *atonale Musik* (von jeder Normaltonalität losgerungen) die höhere Stufung erreicht, da sie in der Formsprache vom Erscheinungsvorgang zum Urphänomen des Entwicklungsprozesses schreitet, und somit unbildhaft, sinnlich wahrnehmbaren Lebensvorgängen entrückt, erscheint. Das Werdende ist bildlos, weil es noch außerhalb der Erscheinungsform liegt, noch nicht in seine Hülle hineingewachsen ist. Es fällt nicht schwer, einen energetischen Vorgang absoluter, d. h. atonaler Musik in der Schaffenseinheit alles aus sich selbst heraus Schöpferischen zu erkennen; von modischer Aussicht entfernt erscheint so im absoluten bildlosen Verlauf der atonalen Musik die Projektion eines kosmischen Willens, versinnlicht durch das geistige Kräftespiel der Tonwelten.

Letzten Sinnes ist das alles ein Bewußtseinsvorgang, dieser Schritt vom Tonalen zum Atonalen; eine Bewußtseinsumwertung vom Erscheinungs- zum Urphänomen, ein Wechseln geistiger Schau, die selbstherrlich aus sich heraus die Veränderung der klanglichen und tonlichen Funktionen nach sich zieht. — Die Musik der Geisteskranken erscheint mir in solcher Blick-Richtung und -Folge nun als etwas, was sich in diesen Darlegungen erfüllt hat; erfüllt hat durch den grausigen und *negativ schöpferischen* Schritt vom Bewußtsein zum Un- und Unterbewußtsein des Lebens. Dies gelangt physiologisch in Tonempfinden und Klangwertung zum Ausbruch. Das Tonempfinden des Geisteskranken weist in das Gebiet der reinsten, vom Augenblick genährten Seelensprache, das Klangwerten (Werten; diese Wertung existiert nicht durch bewußtes Unterscheiden, sondern unbewußte Abgrenzung) — in das Reich innerer geistiger Stufung der Zusammenklänge. Und all dies ist nicht die Folge einer vorstellungsgenährten Daseins- und Schicksalsempfindung, sondern ein Impuls, der bei völligem Erloschensein der Schmerz- oder Glückempfindung aus dem nie endenden Spiel übermenschlicher Kräfte hervorgeht. Bildlos, ohne Darstellungs- und Ausdruckswillen erscheint Musik so jenseits der Zone von Sympathie und Antipathie, ein letztes feinstes Schwingen erlöschender Kräfte, todnah, Gegenwart-hingegeben, letztlich nur ein Strahl der Ahnung von immerwährendem Verbundensein mit der dritten aller Welten.

Bewußtseins- und Erfahrungsschwebe, diese beiden Zentren unseres Daseins sind im Geisteskranken aufgehoben; sind in eine *dritte* Zuständlichkeit hineingehoben, die jene beiden ersten in sich schließt und entkräftet. Somit ist auch der natürlich innere Prozeß unterbrochen, jene Beeinflussung und Eindrücklichkeit, die wir der Erfahrung und dem Bewußtsein zusprechen müssen, das Wachwerdenlassen einer persönlichen Resonanz im Individuum, das Vom-gestaltet-*werden* durch Hingabe und Auflehnung an und gegen das Leben zum *Gestalten* der allgemeinen Vorgänge gelangen will. Dieser Herrschimpuls vollzieht sich einerseits durch den Versuch einer fortwährenden Umgestaltung des Lebensbereiches und der Formung chaotischer Blickfülle zum geordneten Aspekt. Jene beiden fundamentalen Impulse sind im Geisteskranken unterbrochen; erlöschen können sie als etwas allgemein grundtiefmenschliches nie vollständig, sie werden umgeleitet und leben ihr Dasein weiter.

Nur gleichsam wie eine motorische Kraft im Leerlauf, ohne die Richtung des Kraftansatzes; sie finden keinen Widerstand mehr, dem sie sich entgegenstellen könnten, um ihn zu bezwingen. Jedes Tun erscheint von der höchsten aller Lebensstrebungen verlassen, nur ein hohes Spiel in der Könnensschwebe freier Gestaltung, ohne einen sinngebundenen (wir verbinden damit einen dem Leben zugewandten) Zweck. Und daher der Eindruck eines lebenfeindlichen Grauens, welttoter Einsamkeit, der sich als Grundstimmung im Hörer ergibt.

Jede gesunde Kunst trägt für uns heute einen bewußten Willen, die Tendenz zur Höherentwicklung des Aufnehmenden; diese Höherentwicklung aber — so betone ich — ist Phantasmagorie, Illusion, eine durch die Stärke der Allgemeinheit, die hinter ihr steht, mächtig und wirksam gewordene Illusion; (geometrisch gesprochen: ein gedachter Punkt im Raume). Dieser freier Phantasie entnommene Punkt im Raum hat aufgehört sichtbar zu sein; man kann sagen, daß sich in der Vorstellung des Kranken ein unendlich ausgestirnter Himmel oder eine tiefe Nachtschwärze ohne Anhalt und Halt entwirft. Beide Zuständlichkeiten entsprechen den Arten eines Krankheitsverlaufs.

Ich habe oft miterlebt, wie bei einem geisteskrank Gewordenen an Stelle einer ehemalig sehr rohen bewußten Vorstellung vom Wesen der Künste späterhin im Laufe der Krankheit, im eigenen unbewußten Schaffen, sich *eine unendlich viel feinere, phantasiebelebtere und geistig höhere Einstellung* offenbarte. Bei Vernachlässigung der persönlichen Artung und Wertung löste sich der Mensch in einem sinnverwirrenden Spiel heiliger Einfachheit auf. Bei *bildender* Kunst trat *ein Versäumen des individuell gearteten zugunsten des Gesamtheitlichen* auf: Menschengestalten wurden stereotype Erscheinungsformeln, aber alles Naturhafte: Bäume, Blumen, wurde kräftig in seiner Art betont. Raumvorstellungen, Perspektive schwanden fast ganz, die irdische Bildhaftigkeit ging in ein abstraktes Spiel auf; das Ganze ähnelte am Schluß täuschend einem frühchristlich-romanischen Gemälde. Auf *musikalischem* Wege vollzog sich das gleiche unter einer *eigenartig neuen Ausnutzung der formalen Mittel.* Es schien, als sei der Geist nun erst zur letzten Erkenntnis seiner Gestaltungselemente gelangt. Die tiefsten Unterschiedlichkeiten der Tongeschlechter: Dur und Moll erschienen hellsichtig geschaut verwendet, die kinetische Energie des einzelnen Tones ganz sublim aus ihrem Drang nach Eigenveränderlichkeit heraus erfaßt und angewandt; die Intervallstufung wurde eine innendynamisch geordnete, im geistigen Verlauf klare Folge von Tonabgrenzungen; es war überall ein neues Bild, voll von unheimlicher Eingeweihtheit, das letzten Endes aus Nichts heraussprang und dessen Entwicklungsweg nicht erkenntlich war.

Eine Patientin, unheilbar, aber zugänglich, verbrachte den Tag damit, fortwährend auf- und abschreitend Quintintervalle auf gedehntem A hervorzustoßen. Nie habe ich in ihrem Gesang andere als diese Quintintervalle vernommen.

Ein junger Russe kletterte unermüdlich am Fenster auf und ab und stieß mit gewaltiger Stimme, den Körper im Klettern rhythmisch dirigierend, eine unvollständige Mollskala hervor. Diese Skala schritt zunächst aufwärts vom Grundton bis zur Septime, dort wurde sie einige Zählzeiten ausgehalten, und führte sodann zurück. Ich habe das Erreichen der Oktave nie bei ihm vernommen. Zum Schluß erwähne

ich noch zwei Begebenheiten, wo ich Geisteskranke am Klavier sah. Es ist vollkommen unmöglich, den Charakter der Musik wiederzugeben. Ich kann mich nur auf Andeutung des tonlichen Verlaufs dieser Musik beschränken:

Sie stand jenseits von allem Tonalitätsgefühl, war ein freies Spiel kontrastierender Stimmen, oft lapidar in die Oktavspannung geführt; die Ausdrücke „groß — überirdisch entfernt — gewaltig" geben meinen Eindruck am ehesten wieder. Der Geisteskranke neigt meiner Beobachtung nach im musikalischen Ausdruck stark zum *Fugieren*. Aber nicht im Sinne einer kontrastierenden Thematik, sondern, wenn die Stimmeneinheit eines tonlichen Verlaufs einem zweiten gegenübertritt, so liegt keine Wertungsgegensätzlichkeit darin, vielmehr eine sinnlose, zwecklose Bereicherung. Zur bewußten Gegenschöpfung der einen Thematik gegen eine feindliche Geburt des gleichen Ursprungs fehlt die bewußte Tendenz des Ausdruckswillens, das Ziel einer inneren Vollendung durch die Musik; jener sinnbildlich gedachte Punkt im Raum. Die Hinneigung an die Vorstellung von Innenreife und Endlichkeit im Schoß der kadenzierenden Tonalität ist verschwunden.

Das Fazit, das ich aus den hier nur ganz schwach angedeuteten, unendlich mannigfaltigen Erlebnissen zog, war eine klare Abgrenzung der Töne gegeneinander, bewußtes Unterscheiden und Gliedern der Intervallspannungs-Verhältnisse. Meiner Wahrnehmung nach gibt es vier charakteristische Gruppen. Jene vier Gruppen entsprechen vier Etappen der weltgeschichtlichen Musik.

1. Septimen-Empfindung — voratlantische Zeit.
2. Oktav-Empfindung — atlantische Zeit.
3. Quint / Quart -Empfindung — bis zum Mittelalter.
4. Terz-Empfindung — beginnend in der Romantik[1].

Wenn wir den Aufbau der Skala in ihrer kinetischen Energie geistig empfinden wollen, symbolische Projektion jeder Entwicklung an sich, so liegt nahe, in der Beobachtung dort anzufangen, wo sich das Unbewußte dem Dasein verbindet und ihm seine Grundstimmung gibt: Im *Kinde* und im *Geisteskranken*. Und, seltsame Wahrnehmung, wir entdecken in der Entwicklung dieser beiden Gattungen deutlich den oben angezeigten Weg. Septimen- und Oktavgefühl sind Ausdruck chaotischer Verwirrung des Bildreichtums, der ersten geistigen Empfängnis. In sie hinein tritt die Ebene der Objektivität, die Quint und Quart, als Flucht in den Leerklang der unbeteiligten Außenschau. Persönliche Note, die subjektive Unterscheidung und Eigenempfindung erst strahlt die Terzempfindung aus; sie rückt die Erscheinungswelt der Gehörshalluzination in den Dur- oder Moll-Charakter. — Die Entwicklung des Kindes führt fortlaufend zur Extraversion (Auswärtsbewegung), die des Geisteskranken zur Introversion. Man darf dem Geisteskranken insofern Entwicklung nicht absprechen; der Beginn seiner Erkrankung ist der Einbruch des Unbewußten ins Ich-Bewußtsein; seine Entwicklung drängt ihn zur Bezugsetzung des Ich zum Ich, zum äußeren Tode, zur inneren Entfaltung, zum Aufblühen der geheimnisvollsten Innenmächte, die jedoch unfruchtbar und jeder äußeren Lebensgestaltung fremd

[1] ...!! *Die Schriftl.*

und tot bleiben, weil ihre Polarisation keinen Widerstand erleidet; es ist gewissermaßen ein Hinauswachsen über den täglichen Lebensvorgang neben dem Leben. Ihre Gesänge bleiben tot, die Wände ihrer Zellen strömen unhörbares Echo aus; wie aus entfernten Vorzeiten dringt die Stimme magisch umnachteter Kreatur aus vergitterten Fenstern. Und ich glaube, daß ihre letzte und tiefste Musik der Wahrnehmung verschlossenes Phantasiegebilde ist. Letztlich nur eine Phantasmagorie von Bildern und Tönen, bildlos, ungezügelt vom Ausdruckswillen, die reine mystische Versenkung des dunkelsten Ich in seine lichteste Ursprünglichkeit.

* * *

Ich glaube, in diesen Darlegungen nur allzu Fragmentarisches gesagt zu haben. Wie aus der Darstellung ersichtlich ist, führt der Weg einer abstrahierenden und einfühlenden Schau kreuz und quer durch die Labyrinthe unserer Musikerkenntnis. Jedoch betrachte ich meine Ausführungen als noch nicht abgeschlossen. Der Verfasser dieses hat sich an eine Reihe von Individualpsychologen und Klinikern gewandt, um weiteren Aufschluß über die Musik der Geisteskranken zu erhalten. Die der Praxis entspringenden Ausführungen sollen an dieser Stelle veröffentlicht werden.

Der Weg zur inneren Rundung des hier Gesagten führt durch die geistige Schau des Lesers; ich habe gewissermaßen nur die Stichworte gebracht, mag nun die lautere Rede erscheinen. Ich sagte, daß der Weg zum Verständnis der Musik Geisteskranker nur mit Abstraktion und Einfühlung in den von mir definierten Begriffswelten liegt; das ganze Unterfangen stellt eine tiefe Gefährdung des persönlichen Lebens und Wesens dar. Und schließlich mag sich ein jeder fragen, wo sein Musik-Erleben anfängt, klinischen Charakter zu tragen. Gott mag ihn vor *der* Bewußtseins-Umwertung schützen, da in ihm Zweifel an der Unantastbarkeit seiner Vernunft und Gesundheit auftauchen. Historik wird gefährlich da, wo die Abgrenzung des Lebenden vom Unlebendigen aufhört. Schließlich mag man *Beethoven* und viele andere als geisteskrank empfinden. — Der Weg vom Geisteskranken zum Gespenst ist nicht sehr weit, so mag denn diese Betrachtung mit einigen Worten aus einem der Dramen E. Barlachs schließen:

Voß: *Der hohe Herr war ihr eigener hoher Sinn — und dem dient sie als Nonne — ja, ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben — als Gleichnis.*

Engholm: *Hm? Darüber könnte man disputieren — kommen Sie, Sie trinken doch noch Grog?*

Voß: *Versteht sich, ... wir Gespenster ....*

Engholm: *Pst! — Vergleichsweise Gespenster. Das kann eine interessante Unterhaltung werden. Kommen Sie!*

Der neue Kurt Weill: „Der Zar läßt sich photographieren"

Opera buffa von *Georg Kaiser*
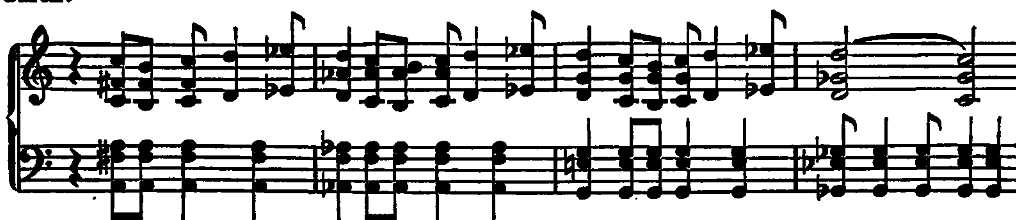
Der neue Einakter von Weill kommt dieser Tage in Leipzig zur Uraufführung. Die hochpolitische Situationsgroteske von Georg Kaiser ist so witzig, originell, unpolitisch, anständig, daß sie die Vertonung durch den schlagkräftigsten Komponisten der zeitempfindlichen Situationskomik verdient hat. So möchte ich Kurt Weill auf Grund seines „Mahagonny" benennen; das jetzt (ob

zum Vorteil?) zur abendfüllenden Oper erweitert wird; „Palace Royale" stand vielleicht zu sehr im Schatten des „Jonny".

Also eine neue Literatur-Oper. Des Schikaneder-Typs kann man heute entraten — die prominenten Dichter schreiben gern für die Komponisten; vielleicht weil von der neuen Oper im allgemeinen viel mehr Wesens gemacht wird als vom neuen Schauspiel.
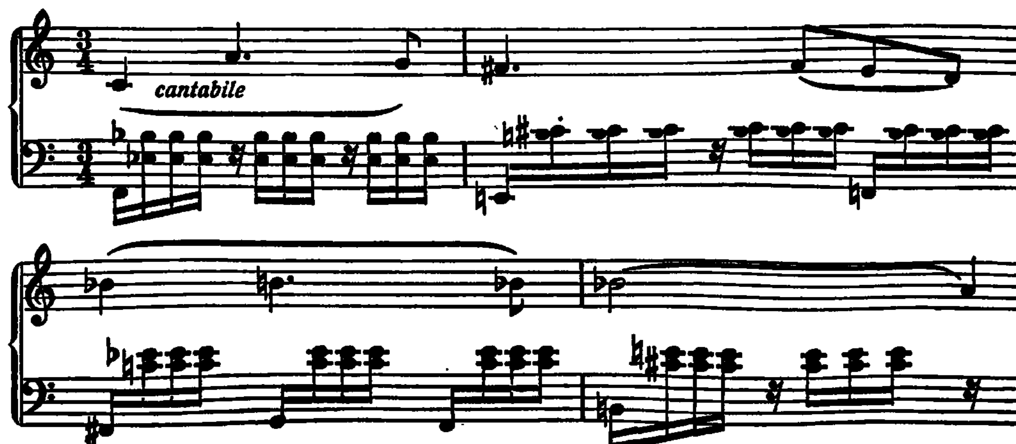
Im Atelier der Photographin Angèle herrscht begreifliche Verwirrung: der Zar hat sich zu einer Aufnahme angesagt. Der Zar „weillt" im Paris der Foxtrott-Rhythmen und des neuen Frauentyps — einer Verschwörerbande ist es ohne weiteres gelungen, ihn ins Atelier der schönen Angèle zu locken. Man rückt mit Revolvern an, und die falsche Angèle montiert die Attentatspistole in die Kamera ein. Bitte recht freundlich! Aber die falsche Angèle ist der Situation nicht gewachsen; eine Judith-Gestalt mindern Grades. Nicht Hemmungen, aber Zufälle verderben ihr die Platte. Die Polizei kommt dazwischen, und die wahre Angèle photographiert die Zarenkarikatur unter dem Salutieren der Offiziere schließlich doch.

Was tat *Weill*, um die Spannung und Groteske des meisterlichen Einfalls zu erhöhen? Ein griechischer Chor im Orchesterraum erläutert die Geheimnisse der verderblichen Kamera und zerknittert die mehrmals frischgebügelte Spannung: Triumph der Groteske! Jazzrhythmen sind als Absolutum eingefangen; und brechen am Schluß als Grammophon-Tango doch zum Schlager durch:



(Klavierauszug von Erwin Stein in der Universal-Edition)

Vor einiger Zeit habe ich an dieser Stelle der Meinung Ausdruck gegeben, daß die neue „Richtung" der Musik eine Art Popularisierung der Atonalität bedeute. Das bestätigt sich auch hier. Reine Dreiklänge schlüpfen überall durch, als Schlüsse und Halbschlüsse, von formaler Kraft; als Rettungsanker für die Ungeübten. Man kann wieder vertikal hören. Sekunden und Quarten liefern akkordliche Eindrücke. Lyrik ist wieder da. Hier sogar — wenn auch zur Karikatur — erscheint sie im Mendelssohnschen Satzbild:



Die Partitur wendet den Bläsern besondere Aufmerksamkeit zu. Die Singstimmen sind geschickt bewertet, obwohl einige Einsätze Schwierigkeiten bereiten. Der Erfolg der Uraufführung wird abzuwarten sein. Aber das steht fest: daß sich Weill nach der genialen Attacke des frechen Mahagonny zu einem Buffonisten höchster Beachtsamkeit geläutert hat. *Alfred Baresel.*

Die stillen Arbeiter in der Musikgeschichte

Zu *Arrey von Dommers* 100. Geburtstag am 9. Februar

Wer war *Arrey v. Dommer?* Wie viele oder wie wenige außer den Wissenschaftern wissen etwas von ihm? — Er hat weder die musikalische noch die musikwissenschaftliche Welt erschüttert. Er war nicht so kühn, uns vor neue unerhörte Probleme zu stellen, um damit eine Resonanz der Jahrhunderte zu erwecken. In vornehmer Bescheidenheit (deren Tragik oft größer ist als die einer fanatischen Zielstrebung) hat er mitgearbeitet am Bau der von ihm geliebten Musikwissenschaft. Ordnend, sichtend, einreihend, und das akademisch Verklausulierte verständlich machend für alle, denen Musik und Musikgeschichte Lebensfreude und Sinn einer besseren Menschwerdung sind. Deshalb lieben wir ihn. Deshalb ist er uns wert.

Arrey v. Dommer stammte aus Danzig, und es spiegelt sich die sachlich klare Nüchternheit des östlichen Volkstyps deutlich genug in seinen Werken. Vergeblich wird man in seinen Musikkritiken, die er sieben Jahre lang für den „Hamburgischen Correspondenten" schrieb, nach einem Ausdruck spontaner Begeisterung blättern. Lob und Tadel ist er gewohnt in maßvoller Würde, in abgemessener Distanz zu verteilen. Seine Neigungen gelten mehr dem Zarten, unaufdringlich Objektiven als dem ungehemmten dramatischen Wurf. Sein Herz hängt vor allem an *Mendelssohn,* wenngleich ihn auch dabei sein Verstand nicht im Stich läßt. Innerhalb dieser Gefühlsumgrenzung findet er aber oft mit überraschender Schärfe ein knapp formuliertes sicheres Urteil. — In den gesamten, von ihm selbst (zum Teil allerdings in ungeordneter Reihenfolge) gesammelten und säuberlich geklebten und eingebundenen Tageskritiken finden sich nur drei gelegentliche Opernbesprechungen. In der einen spiegelt sich seine Stellung zu *R. Wagner.* Sie besteht aus dem wörtlichen Abdruck der gehässigen Kritik Hanslicks über die Münchener Generalprobe des „Rheingold". In einer zweiten erledigt er reichlich sarkastisch *Gounods* „Romeo und Julie", in einer dritten ähnlich *Meyerbeers* „Afrikanerin". Ein Teil der Kritiken ist mit Namen gezeichnet. Bei andern (wörtlich gleichlautenden) handelt es sich wohl um Nachdrucke in einer andern Ausgabe des Correspondenten.

Natürlich hat es auch v. Dommer nicht an Zeitgenossen gefehlt, die „seiner Kritik Feder erboste". Als die berühmte *Arp Schnitger-Orgel* in der Hamburger Jakobikirche (wohl 1866) renoviert worden war, eiferte v. Dommer namentlich gegen die Schwellungen, die man „besser aus den Orgeln hinauswerfen, statt in sie hineinsetzen sollte". Darauf die erbitterte Antwort des Organisten H. Schmahl: „Was nun die dem Herrn v. D. fatale mechanische Art der Schwellungen betrifft, so möchte doch nicht zu vergessen sein, daß jede Kunst mechanische Kunstmittel nötig hat! Doch möchte der Mensch wirklich zu bedauern sein, der nicht über diese mechanischen Mittel hinauskommen kann." Am Ende gibt es eine Forderung zum konkurrierenden Meisterspiel. Obwohl v. Dommer von 1851 an (nachdem er die Bürde der ihm zugedachten Theologenlaufbahn gegen die Musik vertauschte) in Leipzig mehrere Jahre lang bei *Richter* und *Lobe* Komposition und bei *Schellenberg* Orgelspiel studiert hatte, nahm er die Herausforderung nicht an. (Was ansonsten den Hamburgern wohl nicht geringes Plaisier bereitet hätte.) Er quittiert nur kurz und bündig: „Dadurch, daß ich kein Orgelvirtuos bin, wird sein von mir noch viel zu gelinde getadeltes Spiel bei der betreffenden Gelegenheit nicht um ein Haarbreit weniger geschmacklos als es war." Worauf quellengemäß Schweigen.

Wie sich v. Dommers Kritiker-Persönlichkeit in den Augen anderer Zeitgenossen spiegelt, vernehmen wir aus einigen Zeilen *Carl G. P. Grädeners,* der seinerzeit als Lehrer am Hamburger Konservatorium wirkte: „Herr Arrey v. Dommer, der geschätzte Musikgelehrte, der vortreffliche Mensch, der unermüdliche Arbeiter, hat — meiner oft und von jeher ausgesprochenen subjektiven Meinung nach — das ganze Zeug zu einem Fachschriftsteller, *vielleicht* zu einem Kritiker, *nimmermehr* zu einem Feuilletonisten. Nur Gewordenes, bereits Monumentales — aber selbst dies nur in gewisser Einseitigkeit — anerkennend, alles noch im Werden Begriffene (*Rudorff, Grieg,* Andere) ohne Gnade der Brandfackel anheimgebend, große Meister *(Schubert* Ossiangesänge, *Stockhausen)* wegen kleiner Schwächen oft an den Pranger stellend; stets künstlerisch-ernst, doch nie künstlerisch-heiter, stets streng-herbe, doch nie väterlich-milde, hat — das Publikum selbst herb-stimmend,

den Kunstjünger häufig abschreckend oder gar verbitternd, keinesweges *das* gewirkt, was zu wirken, mit anderm Blute getränkt, seine Feder zweifellos vermocht hätte. *Er* konnte sich nicht freuen, darum freuten *wir* uns nicht." Grädener beklagt sich des weiteren darüber, mit v. Dommers Nachfolger, dem eine Bachsche Sonate eine „zopfige, höchst veraltete Geschmacklosigkeit" oder der Schlußsatz einer bestimmten Beethoven-Sinfonie „an freche Realitäten grenzt", nun erst recht aus dem Regen in die Traufe geraten zu sein. Der Aufsatz ist datiert vom 29. April 1868. Er stammt nicht aus dem „Correspondenten", sondern aus den „Nachrichten". Dieser Ausschnitt befindet sich am Schluß in v. Dommers Sammelheft von 1868. Bis 1870 hat indessen v. Dommer noch eigene Kritiken gesammelt über *J. v. Bernuth*, der doch erst 1868 als Dirigenten-Nachfolger Jul. Stockhausens für die Hamburger Philharmonischen Konzerte berufen wurde. Also muß es sich um einen verfrühten Nachruf handeln. Der letzte von Dommer gesammelte Zeitungsausschnitt stammt von Freitag, den 29. April 1870. Ein undatierter Dommerscher Sammelband (aus dem Nachlaß *Emil Krauses*) reicht bis zum 27. Februar 1868. — Wesentlich hat Dommer sich auch bemüht, auf die Verbesserung der derzeitigen hamburgischen Musikverhältnisse hinzuwirken. Schon 1867 diskutierte er den Vorschlag einer Musik- und Orchesterschule, unterzubringen in den Räumen einer eigenen Musikhalle (diese letzte hat Hamburg im Jahre 1908 aus der Laeisz-Stiftung denn auch erhalten, *dagegen fehlt eine offizielle staatliche Musikschule oder Hochschule leider immer noch*).

Die erwähnten Sammelhefte befinden sich heute im Besitz der Hamburgischen Staatsbibliothek, die auch über v. Dommers meisten übrigen Werke, zum Teil vom Verfasser handschriftlich signiert, verfügt. Es gehören dazu außer den musikalischen auch mehrere theologische über „Autotypien der Reformationszeit auf der Hamburger Stadtbibliothek, 1881", „Die ältesten Drucke aus Marburg", sowie „Luther-Drucke auf der Hamburgischen Staatsbibliothek, 1888". Die Herausgabe dieser Werke fällt also in die Zeit (1873—1889), während der v. Dommer seine besonders für das Katalogisieren der wertvollen alten Musikschätze (N D VI) der Bibliothek fruchtbare Anstellung als Sekretär der damaligen Hamburger Stadtbibliothek bekleidete. (Die Hamburger Stadtbibliothek wurde 1529 durch den Reformator Johannes Bugenhagen gegründet.) Man sieht, daß er hier seine reine Liebe zur Musik wieder mit andern Pflichten teilen mußte. Wer aber die feinen, geduldigen Züge seiner Handschrift in den Katalogen verfolgt, der wird nicht glauben, daß v. Dommer diese Arbeit ohne Liebe und innere Anteilnahme verrichtet hätte. Geradezu rührend muten die seitenlangen vergleichenden, am Schluß eines Exemplars seiner Luther-Drucke handschriftlich eingetragenen Buch- und Bibliotheksnummern an.

*

Seine letzte musikwissenschaftliche Arbeit ist die revidierte 2. Auflage (1878) seines wertvollen *„Handbuchs der Musik-Geschichte"* (1868). Das Werk reicht von den „ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens". *Arnold Schering* hat es uns in einer glänzenden Ueberarbeitung 1914 zum dritten Mal geschenkt. — Vor der Hamburger Zeit v. Dommers liegen noch seine *„Elemente der Musik"* (1862), eine Arbeit von vorzüglicher Disposition, wenn auch heute vielfach veraltet, sowie das *„Musikalische Lexikon"*, eine der mehrfachen Neubearbeitungen des Heinrich Christoph Kochschen Lexikons von 1802. Außerdem war v. Dommer Mitarbeiter der Allgemeinen Deutschen Biographie. Auch als Komponist hat er sich mit einem eigenen achtstimmigen a cappella-Psalm versucht.

Im Jahre 1889 zog er sich als Pensionär nach Marburg und später nach Treysa in Thüringen zurück, wo er 1905, fern der Danziger Heimat, im Krankenhaus verstarb. Sein handschriftlicher Nachlaß ist leider nicht seiner langjährigen Wirkungsstätte in Hamburg zugefallen. In sein geistiges und materielles Erbe sollten sich laut Testament teilen: Geh. Rat Prof. Dr. Ahlfeldt und sein Neffe Oskar v. Dommer. Nur ein Bild v. Dommers und eine Reihe von belanglosen amtlichen Schriftstücken finden sich in den Akten und Beständen der Hamburger Staatsbibliothek.

Wilh. Heinitz, Hamburg.

Zur Notenbeilage

Marginalien zur Sonata von Alexander Jemnitz

Kindern ist ein Spielzeug vertraut: kleine Bildchen, die man befeuchtet, auf Papier oder schöner wohl auf Glas aufklebt und von dort abzieht: es bleiben dann andere Bilder zurück, die in den Streifen versteckt sein mochten und nun als deren inwendige Schicht sichtbar werden, ohne dem trockenen Bild irgend zu gleichen. Hatte man ein Kamel aufgeklebt, so erscheint eine Seeschlacht vielleicht; einer holländischen Windmühlenlandschaft entsteigt Wilhelm Tell mit dem Bogen, vorm Fenster in leuchtender Diaphanie, von der die Bildmarke nichts verriet. Oft geschieht es, daß der Zauber des zweiten Bildes nur unvollständig glückt, dichte Papierstreifen kleben noch darüber oder es bilden sich Lücken, durch die das Fenster und ein Stück Himmel hereinschaut; ja bei ungeschicktem Verfahren muß man zuweilen den Umriß des zweiten Bildes mühsam erraten, was freilich fast stets gelingt. — Wenn die Geschichte von Kunstwerken insgesamt dem kindlichen Verfahren ähnelt, das Abziehbildchen produziert; wenn der geschlossene Zusammenhang ihrer Oberfläche von der Zeit erweicht wird und ihre Intention in fragmentarischer Transparenz sichtbar: so ähnelt die Struktur der Gebilde von *Alexander Jemnitz,* handlich und absurd wie jenes Spiel, darum besonders dessen Art, weil es nicht erst der Geschichte bedarf, um die radikale Differenz von Oberfläche und Intention sichtbar zu machen, sondern weil die Oberfläche selbst bereits sich loslöst, sobald sie erscheint, und weil ihre krausen Linien gezeichnet werden von der anderen Landschaft, die unter ihrer Hülle deutlich bereits sich abhebt. So sicher sind diese Musiken ihres zweiten Bildes, daß sie darauf verzichten, ihr erstes bereits fremd zu machen oder zu schließen, als ob es für sich bestehen könnte; darum scheinen sie dem geschichtlichen Bewußtsein zunächst gemächlich altmodisch und extrem fortgeschritten in eins; der wägenden Vernunft normal und irritativ wie Kinderzeichnungen es sein können; der technischen Kontrolle lange genug dilettantisch und meisterlich. Es lassen sich jene Widersprüche auch nicht etwa so beschwichtigen, daß man annimmt, sie seien der subjektiven Willkür eines spezifischen Naturells zuzuschreiben, das so und nicht anders mit den musikalischen Formmitteln verfährt, um sich selber recht wirksam kundzugeben; denn es greift in diesen erstaunlichen Stücken keineswegs eine zwangvolle subjektive Dialektik in das Leben und Zerfallen der Formen ein, sondern es leben die Formen in ihnen, die längste Strecke jedenfalls von Jemnitz' bisherigem oeuvre, einigermaßen unbehelligt und unangegriffen, ja selten nur zu Masken ausgehöhlt, wie bei Strawinsky; nur scheinen sie zunächst mit dem, was sich musikalisch begibt, nicht allzuviel zu tun zu haben, ironisch nicht einmal, sondern bieten die herkömmlich-zufällige Handhabe zur Aussage von Gehalten, deren Mitteilung mit beträchtlicheren Schwierigkeiten verknüpft ist als der einen bloß, die Mittel der herrschenden Musikübung ihnen angemessen zu unterwerfen. Auch will die Anfangsimpression nicht stimmen, die jeder empfangen mag, der erstmals auf Jemnitz stößt: daß nämlich zur Erklärung dieser Musik eine abstrakte Theorie herangezogen werden müsse und könne, die ihren fremden Zügen, so wie sie im europäischen Kostüm abenteuerlicher nur sich manifestieren, ein zuverlässiges Visum ausstelle. Keineswegs verfügt der Komponist über eine solche Theorie. Seine Werke sind darum vielmehr nur quer, verstellt und zur Deutung hoffnungslos verführend, weil in ihnen eine musikalische Substanz unromantisch sich anzeigt, die so völlig entlegen und fern aller europäischen Musikübung ist, daß sie nicht einmal zum eigentlichen Konflikt mit deren Formen kommt, der aber selbst nichts an Form vorgegeben ist, so daß sie vertrieben bei jenen Formen Schutz sucht und sie koboldisch durchleuchtet, bis sie aus dem Gemäuer sich befreit und evident wird: das zweite Bild.

Es ist damit die Musik von Alexander Jemnitz angesprochen bereits als *jüdisches Folklore.* Denn dies Substantielle, das sich der subjektiv-objektiven Dialektik der abendländischen Musik hartnäckig und sprunghaft entzieht, will sich schwerlich anders ausweisen denn als Erbe des Volkes, und die paradoxe Situation dieses Folklore, das ohne Sprache geboren wird, ist jüdisch. Es ist freilich ein östliches, schweres und gebundenes Judentum: es erwuchs, nicht zufällig in Ungarn, weitab vom europäischen Problemkreis und hat darum das Schicksal, ihn suchend und lernend zu durchstreifen, ohne in die Macht seines Namens zu geraten; im Suchen aber wahrt es sich Aktualität genug, um von aller Schollen- und Vorbeter-Romantik unangefochten zu bleiben; kein rituales Psalmodieren,

keine liberale Klage ums verlorene Vaterland, keine sinnig erlauschten Volksweisen und keine exotischen Tempelbauchtänze kommen da vor. Es ist kein Folklore für Folkloristen; keines, das eine vorhandene oder nicht vorhandene Heimat als nervenstärkendes Präparat herrichtet und dem allgemeinen Konsum offeriert. Dies Folklore spielt va banque und ist sich als Folklore gleichgültig. Einer komponiert und merkt beim Komponieren, daß alles, was er in die Hand nimmt, anderswohin möchte, als er es lenkt und daß es auch nicht genügt, ihm das geläufige Material zu unterstellen, zu dem es sich nicht schickt; so läßt er es, mit kontrollierendem Ohr, treiben, wohin es mag und was es mag. Es stimmt dann oftmals nicht, aber durch die Löcher der Kompositionen blickt das gerade, was er halten möchte und was sich schwer halten läßt. Stimmt es dann doch, so ist es gut, und stellt sich heraus, daß das Volk im Spiel ist, so ist es auch gut. Niemals geht er abstrakt aufs Nationale aus. Er möchte nur stichhaltige Musik schreiben, und die Musik seiner Imagination verträgt sich nicht ganz mit der, die er realisieren kann, bis er erkennt, daß beide auch durch die zähe technische Bemühung nicht zur Kongruenz zu bringen, sondern qualitativ unverträglich sind. Aber unterdessen hat die technische Bemühung das zweite Bild hinlänglich konsolidiert.

In drei Sphären der europäischen Musik hat jene Technik sich gebildet. Vom Budapester Lehrer *Koeßler* kam Jemnitz zu *Reger* nach Leipzig und an die Orgel. Erstaunlich viel vom Regerschen Duktus hat lange sein Stil sich bewahrt. Der Spielcharakter Regers zumal: der Rondotyp, das Allegro con spirito hat ihn geprägt; die Musiziergrazie von ungefähr, der ornamentale Kontrapunkt, auch die arglos geschichteten Sequenzen; auch das Abrupte wohl. Das alles wird sich an der Oberfläche mit Jemnitz' entfaltetem Komponieren schwer versöhnen lassen. Aber aus der Nähe fügt es sich ein. Denn dies intentionslose, verspielte Musizieren ist das einzige aus jener Zeit der deutschen Musik, das man wie einen Mantel tragen und abwerfen kann. Es läßt sich mit Ironie füllen, es läßt sich gar unter Ironie setzen, und des Musikers Mißtrauen gegen die private Subjektivität, mit der man es sonst damals zu tun hat, hält es gleichwohl leidlich im Schach. Leidlich: denn das Bewußtsein des Wirklichen und Realisierbaren ist von Anfang an zu stark in Jemnitz, um sich bei der etwas myopischen und keineswegs jüdischen Geborgenheit Regers zu beruhigen. Er nimmt davon, was er nicht besser sonstwo findet, aber als schriebe er mit den neugotischen Buchstaben eine höchst unbekannte Sprache. Zunächst bringt er den Reger in Unordnung, er kann sich nicht zwingen, mit seinen Kontrapunkten die Akkorde zu umschreiben; sie werden Melodien, die Harmonien, die er getreulich erst mitdenkt, verschieben sich. Das Abrupte schlägt die Sätze und Lieder oftmals entzwei; wie ein Tierbändiger seine Bestien, hält er seine Geschöpfe mühsam im Zaum. Die Atmosphäre dieser frühen Stücke von Jemnitz hat etwas von Zirkusluft. Sie sind trainierte und unsolide Kunststücke und stets gefährlich und bei der Hauptnummer verstummen sie: dort, wo die Intention abspringt. So kam er zu *Schönberg* und hat in der strengsten Schule der gegenwärtigen Musik das Regersche Wesen keineswegs verlernt. Nirgends kommt die Distanz Jemnitz' von der Dialektik der deutschen Musik so exemplarisch zutage wie gerade in seinem Verhältnis zu Schönberg, dessen Werke den Schauplatz der Dialektik liefern und sie verbindlich austragen. Freilich hat die volle Gegenwart eben Jemnitz an Schönberg erfahren; die sporadischen Abenteuer seiner Akkordik sind ihm dort zum festen Mittel geworden und die Frage nach dem Recht jedes musikalischen Phänomens aus existentiellem Zwang, der Haß gegen das *fertige* Komponieren, die bewußte Leidenschaft des Beginnens sind ihm von dem Meister gekommen. Aber in den Kampf um die musikalischen Formen, der dort unerbittlich sich entscheidet, ist Jemnitz kaum ernstlich hereingezogen. Er hat denn auch, im äußersten Gegensatz zu Berg und Webern, die Schönbergsche Technik nicht vollinhaltlich apperzipiert, sondern weit eher die Intransigenz der Haltung, die stählerne Verwerfung der herrschenden Musikdoktrin zum Vorbild genommen. Was darüber hinaus von Schönberg in Jemnitz' Komponieren einschlug, rechnet bereits zum zweiten Bild. Es ist an das *Prinzip des Stufenreichtums* zuvorderst zu denken; die Harmonik der *Lieder Op. 6* und des *d moll-Quartetts;* die Mittel des späteren Schönberg sind von Jemnitz kaum amalgamiert. Und der Stufenreichtum und die Fülle des qualitativ verschiedenen Akkordmaterials gewinnen bei Jemnitz rasch gründlich veränderten Sinn. Während Schönbergs Stufenreichtum aus der geschärften Empfindlichkeit für die Fundamentschritte resultiert, der Empfindlichkeit gegen die Wiederholung des gleichen Tones im Baß zumal, und die konstruktive Polyphonie als Konsequenz aus der fundierenden Selbständigkeit der Baßstimme sich ergibt, die doch bis hinauf zur Zwölfton-

technik Baßstimme bleibt, hat bei Jemnitz der Stufenreichtum von Anbeginn die Tendenz, die Baßstimme als Baß zu zerschlagen und entweder auf disparate harmonische Schwerpunkte zu reduzieren oder in eine gleichberechtigte Melodiestimme ohne Rücksicht auf die funktionell-harmonischen Verhältnisse zu verwandeln. Dies Prinzip aber: *Musik ohne Baß zu schreiben*, das Jemnitz aus Schönberg sonderbar genug herausliest, ist das technische Siegel der Absurdität seines Verfahrens: Sonaten, Rondos, Variationen ohne Baß zu schreiben, widerstreitet elementar aller musikalischen Geschichte des Abendlandes und deutet auf die orientalische Monodie, ohne daß jene selber irgend zitiert wäre. Allein in *Mahlers* Marschbässen und Ostinati, auf die sich Jemnitz nicht mit Unrecht beruft, kündigt Aehnliches sich an. Die ausgefallenen Besetzungen vieler Werke von Jemnitz sind denn auch nicht um der Farbe als solcher willen gewählt, sondern, ohne daß es durchweg programmatisch klar liegen mochte, mit Rücksicht auf die monodisch baßlose Beschaffenheit der Musik selber. *Soloviolinsonate, Trio für Flöte, Geige und Bratsche, Quartett für vier Trompeten*, ein *Duo* jüngst *für Banjo und Saxophon*: überall ist im Klang der Baß ausgespart, der in der Komposition nicht vorkommt; und in den Klavierparts keines anderen dürfte die linke Hand so oft im Violinschlüssel stehen wie bei Jemnitz. Die Unabhängigkeit von der Fundamentalstimme tangiert zugleich die Art der Stimmen selber. Es sind das eigentlich keine Kontrapunkte, die zu einer aufs Fundament bezogenen Hauptstimme komplementär hinzugedacht werden. Es sind vielmehr monodisch singuläre Melodien, die sich miteinander verschlingen. Die Konzentration jener monodisch gegründeten *Polymelodik* zu vollziehen — immer schroffer wird die Neigung zur Reduktion der instrumentalen Mittel — half Jemnitz die Beziehung zur dritten Sphäre europäischen Musizierens, die er durchmaß und der er nach manchem Ursprungselement selber zurechnet: *Bartók* und das *ungarische Folklore*. Dort hat er die asymmetrischen Tanzmetren gelernt und bestimmende Züge der Melodiebildung selbst zumal. Jemnitz hat keine Volksmelodien gemacht. Vom Folklore entlehnte er vielmehr die Macht der Dissoziation, die den totalen Oberflächenzusammenhang der Melodie in Partikeln auflöst, deren kleinste noch als einmalig melodische Zelle konkret und ohne Rücksicht auf den Oberflächenzusammenhang steht, den unmittelbar die melodischen Zellen erzeugen; der niemals vorgedacht ist. Die Partikularität der Melodik von Jemnitz ist der motivisch-konstruktiven völlig fremd. Die monodische Stimme fügt sich aus Detailmonaden. Umgekehrt bleibt die melodische Kraft in der Partikel lebendig, die nicht erst der Ergänzung bedarf, um als Melodie faßlich zu werden. Noch die Sechzehntelquintole ist bei Jemnitz Melodie. Und an solchen Quintolen fehlt es nicht. Die Auflösung der Melodik in kleine Werte, in Zwischenstufen, melodische Figurationen der krausesten Art, Melodievorschläge und Mordente kann nicht weiter gehen als bei Jemnitz. Von der aufgelösten Melodik Schönbergs aber bleibt die Jemnitzsche stets unterschieden. Weder ist sie, wie in der „Erwartung" oder dem „Pierrot", mit expressivem Stoff geladen, noch von der Konstruktion in rationaler Helle vorgezeichnet; nicht umsonst hat Jemnitz für sich die Zwölftontechnik nicht übernommen, ja auf tonale Zentren der Melodie nicht völlig verzichtet. Der virtuelle Garant seines Komponierens bleibt die Möglichkeit des Gesangs und seiner Konkretion. Es ist hier allerdings der Einwand nicht zu verschweigen: ob nicht, bei aller entschlossenen Abwehr des billigen ersten Folklore, dies zweite nicht ebensowohl romantisch die Musik an den Menschen in seiner naturalen Unmittelbarkeit heftet: eine Unmittelbarkeit, die es in der Musik so wenig mehr gibt wie in der gesellschaftlichen Wirklichkeit; und ob diese Romantik nicht um so gefährlicher wirkt, als sie im Schutz der kleinsten Einheit gerät, nicht etwa in großen und angreifbaren Ideologien. Es wäre schließlich von Folkloristen die Realität des jüdischen Folklore selber zu untersuchen, wenn anders Folkloristen es mit der Realität zu tun hätten. Allein wie dem auch sei: der Einbruch einer fremden und den abendländischen Musikformen schlechthin nicht unterworfenen Musiksubstanz in eben jene Formen, die sie aufsaugt, ist exemplarisch aktuell: er erweist die Ausgehöhltheit der Formen sowohl wie die Möglichkeit des qualitativen Uebergangs in eine neue Region. Daß es nicht die Region der Barbarei und der Bluff der Negerplastik sei, dafür bürgt die fraglose Integrität von Jemnitz *letzten* Werken.

Denn es ist hier, wo vom manifesten zweiten Bild geredet wird, die letzte Periode von Jemnitz Produktion gemeint. Vor allem die *Sonate für Violine und Klavier Op. 22*; im ersten und zweiten Satz die Auseinandersetzung mit Bartok und dessen produktive Kritik zugleich; im dritten die Umschmelzung des Regerschen Rondós in der immerwährend frischen melodischen Produktion.

Dann die melodisch aufs äußerste verdichtete *Duosonate für Bratsche und Cello* und das *Streichtrio*. Weiter die *Lissauerchöre* und die besonders im ersten und dritten Satz überaus merkwürdige *Tanzsonate für Klavier*. Ihrem Problemkomplex rechnet die hier wiedergegebene Sonata zu; wäre die Tanzsonate nicht zyklisch konzis gefaßt, die neue Sonata könnte als Intermezzo in ihr stehen. Von den spezifischen Stilelementen Jemnitz' zeigt die Sonata: Emanzipation vom Grundbaß und freie Durchmelodiesierung aller Stimmen, die freilich immerhin zu Klaviergriffen sich sammeln. In der archaischen Stille der Orgelsequenzen schwingt stets noch ein geheimer Reger mit. Darüber hinaus aber ist ein technisches Problem gestellt, das in der Emanzipation vom Grundbaß angelegt ist, aber erst aktuell wird mit der Einschränkung des Materials, die notwendig erfolgt, nachdem der Zwang der harmonischen Selektion sich erschöpft hat. Schönberg hat jene Einschränkung mit dem Zwang der Zwölftonreihen durchgesetzt. Für Jemnitz, der melodisch die Tonalität nicht preisgibt, wohl aber den Bezug auf harmonische Stufen insgesamt, stellt das Problem sich anders. Eine Möglichkeit der Lösung — außer in der „Sonata" ist sie im ersten Satz der Tanzsonate genutzt — scheint ihm, auf die *sieben Töne der diatonischen Skala* zu rekurrieren, die aber *nicht im Sinne einer Durtonalität*, kaum auch als Kirchentonalität auftritt (obwohl die Sonata immerhin als phrygisch sich interpretieren ließe), sondern *mit den sieben Tönen völlig frei, ohne Rücksicht auf die tonale Harmonik schaltet*, ja ohne harmonische Rücksicht schlechthin, sondern über den Einsatz der sieben Töne allein nach melodischem und kontrapunktischem Maß verfügt. Wenn das historische Gehör in der Haltung der Sonata Analogien zur frühen niederländischen Schule, vor allem etwa Dufay, gewahren möchte und bereit wäre, von einem Anknüpfen an alte polyphonische Prinzipien zu reden, wie es im Zeitalter der falschen Concerti grossi Mode wurde (und ob es sich um Dufay oder Concerti grossi handelt, ist ja für jene Art der Musikbetrachtung gleichgültig); wenn man also die Fremdheit der Sonata aus der Welt schaffen möchte, indem man sie unter der Kategorie „alles schon dagewesen" rubriziert, so ist dagegen nachdrücklich daran zu erinnern, daß die technische Fragestellung notwendig aus der aktuellen Situation von Alexander Jemnitz erwuchs, ohne daß mit Sachlichkeit und alter Polyphonie irgend etwas Sachliches ausgemacht wäre. Daß hingegen im archaischen Effekt seiner Reduktionen das Stück, wie alle ernstliche Musik aus diesen Tagen, an der *Grenzscheide der Romantik* gerade steht, die es explizite bekämpft, soll gleichwohl nicht geleugnet werden. Aber die konkreten Entscheidungen der musikalischen Geschichte geschehen nicht in der Reinheit der Einsicht, sondern allemal unter dem Zwang der musikalischen Natur, die nicht vollends sich tilgen läßt und wiederkehrt aus den Höhlen des Vergangenen.

Theodor Wiesengrund-Adorno, Frankfurt a. M.

Bücher und Noten

Edgar Istel: Bizet und „Carmen". Der Künstler und sein Werk. J. Engelhorns Nachf., Stuttgart. 1927.

Schlecht (schlicht) und recht ein wahres „musikalisches Volksbuch". So in seinen anschaulichen und in der Dokumentenwahl geschickten Einführungen in den Menschen und Künstler Bizet, vor allem aber in der ausgedehnten Analyse von Musik und Text *des* Werkes Bizets, der Oper „Carmen". Wer es vermag, eine solche über 100 Seiten lange, vorwiegend deskriptive Analyse eines bekannten Opernwerkes zu geben, ohne auch nur einmal das Interesse des Lesers erlahmen zu lassen, muß schon Neues zu diesem Stoff zu sagen haben. (Demgegenüber scheint uns die Behandlung des Textvorwurfes und seiner Quelle zu lang geraten.) Alle die verstreuten, sich zwanglos wie von selbst ergebenden Bemerkungen aufführungstechnischer Natur (über Regie und Szene, S. 157, 190, 216) sowie, besonders stark betont, über die *Uebersetzungsalbernheiten des auf den deutschen Bühnen gebräuchlichen Textes* (S. 146, 163, 173, 203 u.v.a.) können nicht oft und kräftig genug unterstrichen werden. Freilich, zur Kritik gehört auch das positive Element, und mit Klagen und Hinweisen auf krasse Fälle schlechter Uebersetzung ist praktischen Bedürfnissen noch nicht geholfen; hier hätte man schon Vorschläge und Proben neuer (sanglicher!) Uebersetzungspartien gern gesehen. — Eignen Reiz gewinnt Istels Arbeit durch seine in langjährigem Aufenthalt in Spanien erworbene Kenntnis spanischer Volksmusik und Volkssitten. So konnten endlich Einflüsse und Uebernahmen

spanischen Volksgutes in Bizets Werk sachlich klargelegt und begrenzt werden. Daß sich dabei nicht die „Habanera", sondern das freche Trällerliedchen der Carmen (Nr. 9) als ein echtes spanisches (Spott-)Lied herausstellt, ist dem Verfasser als besonderes Verdienst zu buchen. *Hans Költzsch.*

*

Arnold Schmitz: Das romantische Beethovenbild. Berlin und Bonn. F. Dümmlers Verlag. 1927.

Die Nachweisung, daß die romantische Auffassung den wirklichen Beethoven verfehlt hat, und die Korrektur dieses Fehlurteils ist das Doppelziel des Verfassers. An dem Beethoven-Bild der Romantik mit den vier Grundvorstellungen: Genialisches Naturkind, Revolutionär, Zauberer, Priester oder Heiliger, werden nicht etwa hier und dort Retuschen vorgenommen, vielmehr zerstört Schmitz es von Grund auf. Bettina, die die ersten entstellenden Striche einzeichnete, von der sich als einer der Ersten der scharfsichtige Deiters nicht hat blenden lassen, wird als geschichtliche Quelle gestrichen. Als Ausgang für die Deutung der Hoffmannschen „Besonnenheit" Beethovens wäre Jean Pauls „Vorschule der Aesthetik" zu erwähnen gewesen. Dem Zurückführen des Beethovenschen Naturgefühls auf Rousseau, das sich wie eine ewige Krankheit durch die Literatur hinzieht, bereiten des Verfassers scharfsinnige Ausführungen ein Ende. Hauptpunkte der positiven, vergleichenden Kritik sind die Nachweisung des Gegensatzes von Beethovens funktionellem und romantisch-assoziativem Verfahren an einer Fülle von Beispielen, sowie die des Eindringens der lyrischen in die instrumentalen Hauptformen der Romantik, das die Wandlung der großen zur intimen Form zur Folge hatte. Sehr wichtig sind die Ausführungen über das Pittoreske, in dem eine deutliche Schranke gegen die Tonmalerei gesetzt ist. Der Verfasser bezeichnet es als die gemeinsame Stilklammer, welche die lyrische und die dramatische Richtung der Romantik miteinander verbindet. Am schärfsten tritt der Gegensatz zur Romantik in der Auffassung des Heroischen hervor, für dessen romantische Einschätzung Hoffmanns Egmont-Kritik bezeichnend ist, deren ideelle Stützpunkte Schmitz mit Recht in der französischen Gluck-Schule, der Linie Grétry-Spontini aufzeigt. Zu den bemerkenswerten Ergebnissen dieses Abschnitts gehört die Feststellung der geistigen Beziehung der Siebenten Sinfonie zur deutschen Freiheitsbewegung und die Zurückweisung der bekannten Deutung Richard Wagners. Gerade dieses Einzelbeispiel beleuchtet scharf die Situation dieses Buches, das gegen eine Fülle von Urteilen, die wie ein Pfahl im Fleische der Beethoven-Kritik haften, anzugehen hatte. Der modernen Beethoven-Forschung ist durch das sachliche und kluge Vorgehen des Verfassers eines ihrer notwendigsten Bücher zugewachsen. *Ernst Bücken.*

Aus den Städten

Paris. Bunt und vielgestaltig wie das Pariser Leben als Gesamtbild ist auch sein musikalisches Kalendarium im einzelnen: schillernd und abwechslungsreich. Ein Kaleidoskop, in dem die verschiedensten Welten als Farbsplitter durcheinander geschüttelt werden, sich mischend zu neuer Einheit oder aber zusammenhanglos als mehr oder minder glückliches Gemenge sich darstellend. Wie dem jedoch auch sei, der Pariser stoßt sich im allgemeinen daran nicht, ist er es ja gewohnt, in Gegensätzen zu leben, mögen sie wie in seinem vollkommensten Kunstwerk, dem Gepräge der eigenen Stadt, ganz natürlich zur Einheit verschmolzen sein, mögen sie wie in seiner Lebensweise sich in reibungsloser Autonomie nebeneinander behaupten: das prasselnde Kaminfeuer neben den Lichtreklamen, der stilstrenge Louis XV-Salon neben den um so erstaunlicher kulturlosen Erzeugnissen sogenannten modernen Kunstgewerbes, die noch immer nicht ganz verklungene Montmartre-Romantik neben dem überwachen Niggertum. So finden wir auch bei einem Blick auf die *Konzertprogramme* Aeltestes und Jüngstes, Einheimisches wie Musik aus aller Herren Länder, Ewig-Lebendiges und Totgeborenes, Kunst und Kitsch, Meisterfertigkeit und Dilettantismus auf demselben Plan dicht aneinandergedrängt, und dem sichtenden Auge obliegt es, bei einem zusammenfassenden Bild über das Mittelmäßige als über das Charakterlose, das Antlitzlose hinwegzugleiten und in der Konturierung des Einzelnen lediglich auf die an einem sichtbaren

Entwicklungsprozeß (sei es positiv, sei es negativ) teilhaften Ereignisse näher einzugehen.

Was zunächst ins Auge fällt, ist im Vergleich zu vergangenen Jahren die Häufung deutscher Künstlernamen auf den Anschlagsäulen. *Adolf Busch, Backhaus, Emil Sauer, Sigrid Onegin, Elisabeth Schumann*, um nur einige zu nennen, haben ihren Einzug in der französischen Hauptstadt gehalten und im Mai werden *Bruno Walter* und *Max Reinhardt* im Verein an der Spitze des im Théatre de l'Odéon stattfindenden internationalen Mozartzyklus wirken, unterstützt vom Conservatoire-Orchester und einer Sängerschaft in deutscher, französischer und italienischer Sprache. — Hinsichtlich der Gegenwartsmusik scheint man sich diesen Winter eine Propagierung *Schönbergs* und seiner Schule hier vorgenommen zu haben. So brachte der Dezember des verstrichenen Jahres unter des österreichischen Komponisten eigener Leitung zwei Orchesterkonzerte im neuen Pleyelsaale mit der Aufführung seines „Pierrot Lunaire", „Pelléas und Mélisande" und u. a. dem von *Marya Freund* gesungenen „Lied der Waldtaube" aus den „Gurreliedern", deren vollständige französische Uraufführung für den Monat März in Aussicht steht (in *A. Coeuroys* Uebersetzung und unter Leitung des Schönbergschülers *Max Deutsch)*. Außerdem hörte man kürzlich Werke von *Anton von Webern* und *Alban Berg*, dessen Kammerkonzert für Klavier, Violine und dreizehn Blasinstrumente ein stürmischer Empfang bereitet wurde. Ausführende und Zuhörerschaft vertauschten dabei zweimal längere Zeit die Rollen, und man mußte die souveräne Hartnäckigkeit des Dirigenten *Walter Straram* bewundern, der nach minutenlanger Unterbrechung durch die im Publikum entfesselte Atonalität schließlich den Stab wieder erhob und das Werk — wenn auch für den Saal unhörbar — zu Ende führte. Die aggressive Reaktion auf Bergs Musik wie auch auf die seines Meisters (Schönberg rief ebenfalls, wiewohl in weniger maßloser Weise, Widerspruch hervor) kann niemanden befremden, der die Bejahung *Strawinskys* Kunst von seiten der Pariser Musikerwelt und auch des Publikums kennt. Eine in der gleichsam flächigen Belebung und dem In-Beziehung-setzen verschiedener Ebenen des Klangraumes bestehende Architektonik muß dem unmittelbar erlebenden und nicht reflektierenden Gehör, d. i. dem sinnenhaft Kunst als leibhaftes Leben fordernden Ohr fruchtbarer erscheinen als die den musikalischen Intellekt vielleicht entzückenden abstrakten Strukturen und Verknüpfungen von Ausdruckskurven, denen indessen eine entleiblichte, dabei aber nicht notwendig vergeistigte Sinnlichkeit die jedem lebendigen Kunstwerk eigene magische Bannkraft nicht zu geben vermag.

Das Beste der zeitgenössischen französischen Musik ruht weiterhin auf den feinziselierten Säulen *Debussy*scher und *Ravel*scher Kunst, die an Vollkommenheit des Wissens um die restlose konkrete Verwirklichung des intuitiv Geschauten noch von keinem der Jüngeren eingeholt worden ist. Komponisten wie *Roussel, Florent Schmitt, Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric*, um nur einige der meist Aufgeführten zu erwähnen, sind bestenfalls Gesellen, ja zum Teil nur Lehrjungen neben diesen Goldschmiedemeistern des Klanges. Auf den diesjährigen Programmen sind Debussys zauberische „Nocturnes" des öfteren zu lesen (besonders eindrucksvoll in der ausgezeichneten Wiedergabe durch das Conservatoire-Orchester unter *Philippe Gaubert* anläßlich der Einweihung des großen Saales im neuen Pleyelhause, der übrigens eine interessante, wenn auch wegen der Ungleichmäßigkeit noch unvollkommene neue Lösung des akustischen Problems darstellt). Ravel indes schenkte mit der Orchestrierung seines Klavierstückes „Alborada del gracioso" (aus „~~Jeux d'eau~~" Miroirs) dem Konzertrepertoire ein in seiner südlichglanzvollen und dabei äußerst differenzierten Farbigkeit wirkungsvolles Werk, das Straram mit seinem erlesenen Orchester in dieser Fassung aus der Taufe hob. Die Darbietungen dieses gewissenhaften Dirigenten zeichnen sich durch sein stetiges Eintreten für die Heutigen aus, von denen jedes der allwöchentlichen Konzerte zum mindesten *ein* Werk zur Aufführung bringt. Bisweilen verlohnt es sich allerdings nicht der Mühe, wie z. B. bei *Casellas* „Scarlattiana", einer gehaltlosen Improvisation über Themen des neapolitanischen Meisters, oder auch bei *De Fallas* Tanzsuite „Le tricorne", die im Konzertsaal nicht am rechten Ort zu sein scheint. Hier sei eine Bemerkung über die *Programme der regelmäßigen sinfonischen Konzerte* eingeschaltet. Eine der für den Fremden auffallendsten Erscheinungen ist der Ungeschmack, der allgemein in den endlosen,

fünf bis sechs Nummern umfassenden Vortragsfolgen (häufig sogar mit zwei nacheinander auftretenden Solisten!), sonst künstlerisch hochstehender Orchestervereinigungen wie Colonne, Conservatoire, Lamoureux, Pasdeloup herrscht. Sie ergeben sich geradezu in einer Monotonie der Heterogenität, die ästhetisch in keiner Weise zu rechtfertigen ist. Eine positive Reaktion gegen diesen Mißstand bietet außer den sich durch ihren Aktualitätsreiz auszeichnenden Konzerten von Walter Straram, das erst vor kurzem von dem als Geiger wie als Quartettführer wohlbekannten und geschätzten *Gaston Poulet* ins Leben gerufene Orchester, mit seinen meist nur drei Nummern umfassenden und eine künstlerische Einheitlichkeit anerstrebenden Programmen. Wiewohl noch unausgeglichen in den Leistungen ist dieses junge Unternehmen dank dem vollen Einsatz seines begabten Dirigenten immerhin der Beachtung wert, vor allem hinsichtlich der Begleitung konzertierender Solisten, die wegen ihrer Einfühlung und Exaktheit geradezu als musterhaft bezeichnet werden darf. So bei *Ad. Busch* in Beethovens Violinkonzert und bei *Wanda Landowska* in Mozarts d moll-Klavierkonzert und Händels B dur-Konzert für Cembalo.

Zum Schluß noch ein Wort über die vielfachen Bestrebungen, die Blütezeit der französischen Tonkunst, die Werke der Renaissance- und Barockmeister wieder zu beleben. An erster Stelle muß hierbei des trefflichen Musikpaläographen und Historikers *Henry Expert*, Bibliothekar am Conservatoire, gedacht werden, der mit einer kleinen Sängerschar „La Chanterie de la Renaissance" die Perlen alter a cappella-Kunst vor einer kultivierten Zuhörerschaft zur Darstellung bringt. Die noch vielfach unbekannten Meisterwerke Machaults, Moutons, Dufays, Costeleys, Josquins, Jannequins und Claude le Jeunes finden in der Persönlichkeit des feurigen alten Gelehrten, der selbst wie ein Humanist jenes entschwundenen ritterlichen Zeitalters anmutet, den berufensten Erwecker. Auch instrumentale Vereinigungen bemühen sich um versunkene Schätze, so die *Société d'Instruments anciens* der begabten Musikantenfamilie *Casadesus*, oder der Propagator der klangvollen und beseelten, heute in Vergessenheit geratenen Schnabelflöten, *Louis Stien*, und andere mehr.

Robert Oboussier.

Gegen Jakob Schaffner

In den „Münchner Neuesten Nachrichten" (No. 31 vom 1. II. 28) hat *Jakob Schaffner* einen Aufsatz veröffentlicht, der unter dem Titel *„Ende der Musik?"* die Probleme des heutigen Musiklebens bespricht. Der Name Schaffner, der einem Dichter von Bedeutung und Einfluß gehört, verlangt, daß man sich mit diesem Aufsatz auseinandersetzt.

Schaffner hat *Adolf Weißmanns* neuestes Buch „Die Entgötterung der Musik" gelesen und ist bedrängt von der greifbaren Möglichkeit eines Verfalls der klassischen Musik. Er fühlt in der Mechanisierung des Musiklebens unserer Zeit — Geschäftlichkeit des Konzertbetriebs, Radio, Grammophon, Kino, Kaffeehaus, Jazz — nicht nur das Ausklingen einer musikgeschichtlichen Vergangenheit, sondern den Verlust der Kunst an die Maschine überhaupt, d. h. das Ende der Musik. (Diese Notwendigkeit ergibt sich aus den Gedanken Schaffners um so stärker, als er zum Schluß seines Aufsatzes ein Mittel zur Rettung verteidigt, das *Richard Benz* in seiner „Stunde der deutschen Musik" festgelegt hat. Denn dieses Mittel — Verbot außerkünstlerischer Verwertung und Wiedergabe klassischer Musik durch den Staat, Beschränkung auf ihre Wiedergabe in feierlichen Stunden einer Gemeinde — ist einfach undurchführbar; man sollte sich in den Kreisen Schaffners hüten, einer so gewaltsamen, mechanistischen Einflußnahme der Politik auf die Kunst das Wort zu reden!) Schaffner stellt der *zerrissenen* Gesellschaft, die das Musikleben *unserer* Zeit bestimmt, die *„Kulteinmütigkeit des Mittelalters"* entgegen. Aber er hat einen sehr romantischen Begriff vom Mittelalter und weiß nicht, daß gerade die Gattungen, in denen wir das reinste Gemeinschaftserlebnis des Mittelalters verkörpert sehen, *Volkslied und Spiel in einer Zeit höchster kultischer und wirtschaftlicher Zerrissenheit erst möglich* geworden sind. Das gibt zu denken! — Es gibt nicht nur eine rein ästhetische Parallele zwischen dieser und unserer Zeit, auf die *Lorenz* in seinem neuen Buch hinweist (Johann de Muris wettert im „speculum musicae" gegen den „wilden Diskant", der keine Rücksicht auf die Konsonanz mehr kennt), sondern eine Parallele der gesamten geistesgeschichtlichen Lage, die sich hier nicht erörtern läßt. *Jedenfalls ist die Voraussetzung Schaffners, daß wahre Musik nur auf dem Boden*

einer feierlich verschwisterten Gemeinde gedeihen kann, durchaus irrig. — Deshalb erscheint es wesentlicher, das „Ende der Musik" in Hinsicht auf das *Schaffen* der neueren Musiker zu diskutieren. Schaffner spricht darüber nur sehr kurz; für ihn ist Gedeih' und Verderb' der Musik an die Zusammensetzung des Publikums gebunden. Aber die wenigen Sätze, die er formuliert, sind doch bezeichnend: Weißmann schreibt: „Entgötterung der Musik? Ich weiß von ihr, glaube an sie und doch an eine Zukunft!" Schaffner entgegnet: „Wie kann er an Zukunft glauben, wenn er an die *Entgötterung* glaubt?" Und Weißmanns Hinweis auf die neue Produktion erledigt er damit, daß man „einstweilen nicht behaupten könne, daß auch nur einer von allen neuen Versuchen den *Charakter einer Schöpfung* trage". Wenn er dann weiter das „Schicksal der *Entzauberung*" unserer Künste beklagt, wenn er von dem „im philosophischen Sinne wahren Charakter" der Musik, nämlich dem „*religiösen*" spricht, so sehen wir klar. Er hat den typisch romantisch-idealistischen Glauben an eine Musik, die mehr als Musik sein will. Das eben ist es, daß die neue Musik *keine* Gefühle beschreibt, daß sie *nicht* göttlich sein will, daß sie *keinen* Zauber bringt, daß sie auf die Divinisierung ihres Schöpfers verzichtet, daß sie *nur und ausschließlich* Musik sein will! Daran scheitert das Verständnis, daran zerbricht sie vor den Ohren der zeitgenössischen Hörer. Die neue Musik — wie übrigens überhaupt die neue Kunst — verzichtet auf eine Offenbarung seelischer Geheimnisse des Schöpfers. Seit Herder und dem Sturm und Drang glaubte man dem Satze Shaftesburys, den Young aufgenommen hat, daß nämlich in der Kunst nicht das Werk, sondern sein Schöpfer, das prometheische Genie wesentlich sei. Nur Werke, die in diesem Sinne als „Schöpfung" angesehen wurden, galten dem idealistischen Jahrhundert als groß. Irgendwo mußte das Heroische einer Persönlichkeit zum Ausdruck kommen. — Es ist merkwürdig, wie stark heute überall die Sache, das Werk in den Vordergrund tritt, wie sehr das Ich hinter der Realität verschwindet, wie überall die Demut vor dem Möglichen, vor dem Alltag aufklingt: man nennt das *gläubige Sachlichkeit.* Man nennt es auch Mechanisierung, weil der romantische Zauber des vergöttlichten Schöpfers verflogen ist, und weil der schöpferische Mensch von heute sich freiwillig und unbewußt an Gesetze der Masse bindet und dort mitten drin steht, wo er am wenigsten auffällt. Das, was man Mechanisierung zu nennen versucht ist, ist nichts anderes als eine Ueberwindung des Ichs, die in der Musik deutlicher wird als anderswo. Hier ist nicht gewollte Religiosität, sondern unbewußte Religion: Eine Bachsche Fuge, irgend ein Stück, damals oder heute „im Auftrag" geschrieben, ist wahrhaftig frömmer als der „Palestrina", der seine Frömmigkeit drei Akte hindurch erringen muß.

Weil der „Schöpfer" von heute seine Kunst kommandieren kann, weil er vielverlästerte Gebrauchs- und Gelegenheitsmusik gerne und fröhlich schreibt, *weil er seine Kunst entgöttert hat,* glauben wir an eine Zukunft der Musik. Und um die klassische Musik ist uns auch nicht bange.

Dr. *Siegfried Melchinger, Stuttgart.*

Mitteilungen

— Es wird uns aus *Augsburg* mitgeteilt: Als Nachfolger des Intendanten *Carl Häusler,* der nach 25jähriger Tätigkeit als Direktor und Intendant mit dieser Spielzeit sein Amt verläßt, wählte der Augsburger Stadtrat unter 76 Bewerbern *Karl Lustig-Prean* zum Intendanten des Stadttheaters. Karl Lustig-Prean entstammt einer österreichischen Offiziersfamilie und studierte 1910 bis 1914 in Wien Rechtswissenschaft. Während des Krieges organisierte er die österreichisch-ungarischen Fronttheater. Der Ausgang des Krieges drängte ihn zuerst zur Journalistik. Von 1919 bis 1921 führte er dann als Mitdirektor Weingartners die Wiener Volksoper. Nach einer weiteren Zeit literarischer Arbeiten übernahm er 1924 das Bozener Stadttheater und 1926 ist er als Direktor der städtischen Bühnen nach Graz berufen worden, von wo aus ihm der Ruf eines künstlerisch und organisatorisch erfolgreichen Theaterleiters vorausgeht. *Ludw. Unterholzner.*

— Infolge der Verschiebung der diplom. Romkonferenz auf den 8. Mai 1928 ist der *Berliner Kongreß der „Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs",* deren Statuten in neuerlichen Beratungen in Paris ausgearbeitet wurden, für die zweite Aprilhälfte 1928 vorgesehen. (Aus den Mitteilungen

der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer „Der schaffende Musiker", Leitung A. Schattmann.)

— Die *Philharm. Gesellschaft Hamburg* veranstaltet im Mai 1928 *drei Festkonzerte* aus Anlaß ihrer Jahrhundertfeier. Dr. *K. Muck, Sigrid Onegin, Fritz Kreisler* und *Eugen Papst* sind an Aufführungen (Brahms-Beethoven-Mahler) beteiligt.

— Also *keine* Schließung des *Koblenzer Stadttheaters!* Die in der Presse verbreiteten Angriffe auf den Intendanten *Maisch* wurden durch den Oberbürgermeister wie durch den Theaterausschuß zurückgewiesen, und es soll sogar in dieser Sache ein Strafantrag gestellt werden.

— Der tschechoslowakische Kultusminister hat dem Opernchef des Prager Nationaltheaters *O. Ostrcil* den Staatspreis der Republik für die Aufführung der Oper „Wozzeck" von Alban Berg verliehen. (Dieser Akt bedeutet für die Prager eine kleine musikpolitische Sensation, denn national-chauvinistische Kreise hatten seiner Zeit gegen dieses Werk protestiert.) — Gleichzeitig hat *Leos Janácek*, der Komponist der Bauernoper „Jenufa", für seine Oper „Die Sache Makropulos" den Staatspreis erhalten.

— Die *Blensdorf-Schule für Rhythmik* in Barmen-Elberfeld wurde dem *Siewert-Konservatorium und Musikseminar* in Barmen als besondere Abteilung angegliedert.

— In Leipzig ist im Oktober eine *Neue Bruckner-Gesellschaft* gegründet worden, die den Zusammenschluß des österreichischen Bruckner-Bundes und der Schweizer, Württemberger, deutschen, Hamburger, Berliner Bruckner-Gemeinden darstellt. Als Hauptziel wurde eine kritische Gesamtausgabe der Werke des Meisters ins Auge gefaßt, gegebenenfalls die Schaffung eines Bruckner-Jahrbuches; als Verleger wurde das Haus *Breitkopf & Härtel* gewonnen. Dem Ehrenausschuß gehören an: *Schalk, Muck, Hausegger, Klose.* Der Vorstand setzt sich zusammen aus: *Max Auer, Braunfels,* Dr. *Kriese,* Reg.-Rat *Moizl,* Dr. *v. Hase,* Prälat Dr. *Münch, Ernst Kurth.* Zum Ausschuß gehören u. a. *Franz Gräflinger, Straube* und *Furtwängler.*

— Operndirektor *Fritz Cortolezis* hat seinen Vertrag mit *Breslau* gelöst und widmet sich in Garmisch kompositorischem Schaffen.

— Der *österreichische* Staat erlebte im Dezember im Budgetausschuß eine heftige Theaterdebatte. Es wurde scharfe Kritik an den Staatsbühnen geübt, insbesondere wurde dem *Operntheater* ein Mangel an moderner künstlerischer Produktion vorgeworfen. Ein neues Ballett, „Die Nixe von Schönbrunn", das als Jahresabschluß gegeben wurde, hätte nicht einmal den Schein eines Kunstwerkes erzeugt. Oesterreichische Komponisten würden mit Vorliebe bei Aufführungen übergangen werden; z. B. *Bittner* und *Wellesz.* Die Klassiker wären in Wien ein trübes Kapitel. Die einzige Leistung war der neueinstudierte „Fidelio" aus Anlaß des Beethoven-Festes.

— Generalmusikdirektor *Albert Bing* vom *Coburger Landestheater* hat wegen künstlerischen Meinungsverschiedenheiten mit dem Verwaltungsausschuß ab 1. September seinen Rücktritt erklärt.

— Intendant des Reußischen Theaters in *Gera* wurde *Karl Rosen,* langjähriger Mitarbeiter Max Reinhardts, z. Zt. Direktor des Großen Schauspielhauses in Berlin.

— Bei Gelegenheit seines kürzlichen Jubiläums wurde der Thomaskantor Prof. *Karl Straube* von der theologischen Fakultät Leipzig zum Dr. h. c. promoviert. — Auch die Columbia-Universität in New York hat einen neuen Ehrendoktor: den Dirigenten des Amsterdamer Philharm. Orchesters, *Willem Mengelberg.*

— Geheimrat *Henri Hinrichsen,* Inhaber des Musikverlags C. F. Peters, konnte am 5. II. seinen 60. Geburtstag begehen. Wolf, Reger, Mahler, Grieg, Sinding, Graener, Keußler, A. Mendelssohn gehören zu seinen Erwerbungen, den bekannten Klassikerausgaben hat er besondere Sorge gewidmet und sich der Stadt Leipzig durch Errichtung der Frauenhochschule und seine Hilfsaktion beim Ankauf der Heyerschen Musikinstrumentensammlung als Wohltäter gezeigt.

— Das *Breslauer* Stadttheater bereitet für März die reichsdeutsche Uraufführung von *Schönbergs* „Die glückliche Hand" Op. 18 im Rahmen einer Opernfestwoche vor.

— Bei den Verhandlungen hinsichtlich der Dirigentenfrage der *Wiener Staatsoper* wurde interpelliert, ob bei den Besprechungen mit *Bruno Walter* das konfessionelle und politische Moment eine hindernde Rolle gespielt habe. Generaldirektor Schneiderhan hat eine diesbezüglich verneinende Erklärung abgegeben.

— *Händels* „Ezio", in der Einrichtung von *Franz Notholt* und mit *Hans Niedecken-Gebhard* als Spielleiter, hat enttäuscht. Die *Ber-*

liner Kritik bucht diese Aufführung unter *Rob. F. Denzler* zu den Nieten der „direktionslosen" *Städtischen Oper*. Einstein schreibt: „Die Renaissance der Händel-Oper ist unmöglich. Die ethische Absicht ihrer Förderer in allen Ehren; aber die Musik der Gegenwart kann nur durch eine Schöpfung der Gegenwart gerettet werden." Und an die Adresse von *Bruno Walter:* „Seine Erfolge in London, Amsterdam, New York freuen uns innig, aber die Städt. Oper geht dabei vor die Hunde. Und wenn er wirklich von 12 Monaten 13 Urlaub haben will, dann muß er gestatten, daß in seiner Abwesenheit ein vollwertiger Leiter und Dirigent die Zügel in die Hand nimmt."

— Die wegen ihrer Novitäten bekannten Konzerte in der „Queens Hall" hatten *Schönbergs* „Gurre-Lieder" unter Leitung des Komponisten auf dem Programm. Das *Londoner* Publikum war durch den ungewöhnlichen Orchesterapparat überrascht, ließ sich aber dann zu begeisterten Ovationen hinreißen.

— *Schönbergs* Oper „Die Glückliche Hand" im *Breslauer* Stadttheater wird von *Herbert Graf* inszeniert, die Bühnenbilder stammen von *Hans Wildermann, Fritz Cortolezis* dirigiert.

— In *Krefeld* ist zum erstenmal ein Werk *Alban Bergs* gespielt worden, das Streichquartett Op. 3 (1909/10).

— *Hermann Grabners* neues Oratorium „Die Heilandsklage" gelangt am 6. April in Elberfeld unter Leitung *Franz v. Hoeßlins* zur Uraufführung. Solisten sind Amalie Merz-Tunner, Ruth Arndt und Alfred Paulus.

— *Das Schubertjahr:* In der *Wiener Volksoper* wird das Volksstück „Schubert" von *Ernst Decsey* gespielt; Schubertsche Musik wurde dazu von *Jul. Bittner* zusammengestellt.

— *Aus Schweizer Konzertprogrammen:* Das Züricher Tonhalleorchester hat sich in diesem Winter unter Leitung von Dr. *Volkmar Andreae* sämtlichen Sinfonien Bruckners gewidmet. — Auf den Programmen des Konzertvereins St. Gallen (Leitung: *Othmar Schoeck)* stehen u. a.: *Hindemith,* Konzert für Orchester Op. 38, *Busoni,* Indianische Fantasie, *Strawinsky,* kleine Orchestersuite (1921), *Ravel,* Valse, und *Baumgartner,* Fledermaus-Rosenkavalierfantasie für 2 Klaviere. — Eine neue Oper von *K. H. David* (Zollikon b. Zürich) „Traumwandel" (nach der Novelle „Das Lied der triumphierenden Liebe von I. Turgenjew) kam im Januar am Züricher Stadttheater zur Uraufführung. (Bericht folgt.) Im März findet dort auch die Schweiz. Erstaufführung von Schoecks „Penthesilea" (nach Kleist) statt. — (Mitgeteilt von Dr. *W. Schuh).*

— *Das Schubertjahr:* Der „Schubertbund" in Wien (gegr. 1863) hat ein riesiges Faschingsfest „Liechtentaler Kirtag" abgehalten, in dem Schubert und die bekannten Gestalten seines Freundeskreises auftraten. R. Strauß war zugegen bei dieser „Zentenarfeier".

— Unter dem Titel *„Die Musikkritiker und der Generalintendant"* bespricht das Berliner Tageblatt einen auch anderwärts bekannt gewordenen Konflikt der *„Münchner N. Nachr."* mit dem Ministerialrat im bayerischen Kultusministerium, *Otto Daxenberger.* Der Chefredakteur der „Münchner N. Nachr." hat in einem offenen Schreiben den Ministerialrat einer „dreisten Lüge" bezichtigt. Anlaß: Otto Daxenberger habe bei einer amtlichen Verhandlung geäußert, die tadelnde Kritik der „Münchner N. Nachr." an einzelnen Leistungen der Bayer. Staatstheater sei dadurch verursacht, daß es Prof. *Cossmann,* dem Herausgeber der „Süddeutschen Monatshefte" und Inspirator der „Münchner N. Nachr.", nicht gelungen sei, *Hans Pfitzner* zum Generalintendanten der Bayerischen Staatstheater zu machen. Dazu das Berliner Tageblatt: „Man kann auf die weitere Entwicklung dieser für die kunstpolitische Situation Münchens nicht unwichtigen Angelegenheit gespannt sein, da ja zweifellos ein Beamter wie Daxenberger den Vorwurf der dreisten Lüge nicht widerspruchslos hinnehmen kann. Zur Sache ist zu bemerken, daß sich in der Tat vor etwa Jahresfrist die „Münchner N. Nachr." plötzlich von ihrem bisherigen Musikkritiker *(Paul Ehlers)* getrennt haben, der bis dahin mit der Generalintendanz und dem Operndirektor *Knappertsbusch* durch dick und dünn gegangen war, und einen neuen Referenten *(Oscar v. Pander)* engagierten. Die Motive dieses auffälligen Kurswechsels sind niemals bekannt geworden. Gerüchtweise allerdings wurde es überall in München etwa mit den gleichen Gründen motiviert, die Daxenberger angegeben hat. Da nun aber diese Gründe nicht die wahren sein sollen, wird es um so interessanter sein, die wahren Gründe kennen zu lernen, wozu man hoffentlich bald Gelegenheit haben wird."

— Die 1838 vom Frankfurter Liederkranz ins Leben gerufene *Mozart-Stiftung zu Frank-*

furt a. M. vergibt am 1. X. 1928 ein neues Stipendium. Der Stipendiat erhält für den Zeitraum des Stipendiums eine Freistelle an Dr. Hochs Konservatorium. Das Sekretariat (Sternstr. 28) nimmt bis zum 31. III. Anmeldungen entgegen.

— *Tschechoslowakische Staatspreise für Deutsche:* Der Minister für Schulwesen und Volksbildung ernannte zu Mitgliedern der Jury für Staatspreise u. a. Dr. *Ernst Rychnowsky* und Dr. *Erich Steinhard,* zwei in Prag lebende bedeutsame Musikschriftsteller. Preisträger sind der Dichter *Franz Werfel,* sowie der durch Donaueschingen auch in Deutschland bekanntgewordene Komponist *Fidelio Finke.*

— Die Idee eines *deutschen Sinfoniefestspielhauses* scheint sich in *Baden-Baden* zu realisieren. Bereits 1910 hatte der Stuttgarter Architekt *Ernst Haiger* in der bei Diederichs verlegten Broschüre „Tempel und Sinfonie" für diesen Plan geworben; nunmehr hat sich ein Ausschuß zusammengetan, dem führende Männer der Kunst und Industrie angehören, und *Gerhart Hauptmann* verbreitet einen diesbezüglichen Aufruf. Nach den Bauplänen Haigers, unterstützt durch Stadtzuschüsse, soll der Musiktempel auf einer Anhöhe der Peripherie errichtet werden und der Pflege sinfonischer Meisterwerke von Bach bis in die jüngste Zeit dienen.

— Der Einreichungstermin für die Konkurrenz *„Internationaler Schubert-Preis"* ist bis zum 30. April d. J. verlängert worden. Wie erinnerlich hat die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer Berlin W 8* die Durchführung dieses amerikanischen Preisausschreibens für die Zone Deutschland und Holland übernommen, tadellose formale Gestaltung bei kraftvoll sich darbietendem melodischem Gehalt ist Voraussetzung. Der Jury gehören an: v. Schillings, v. Reznicek, E. Wendel, H. Bischoff und der Holländer Johan Wagenaar.

— *Frédéric Lamond,* der bekannte Beethoven-Interpret, Bülow- und Liszt-Schüler, übernimmt am *Pädagogium der Tonkunst in Dresden* eine Klaviermeisterklasse.

— *Die Wiener Dirigentenfrage:* Wie bekannt, wurde mit *Bruno Walter* verhandelt, sodann aussichtsreich mit *Clemens Krauß,* der aus triftigen Gründen Frankfurt verläßt, endlich mit *Furtwängler.* Aehnlich wie R. Strauß soll Furtwängler zu einer Reihe von Gastvorstellungen an die Staatsoper verpflichtet worden sein. Die Stellung *Rob. Hegers* erscheint unangetastet. Die Kritik rühmt seine gewissenhaften Einstudierungen; das Publikum spendet ihm jedesmal demonstrativen Beifall.

— Die *Straußschen* Ballette „Schlagobers" und „Josephslegende" werden im Frühjahr im Gran Teatro Liceo *(Barcelona)* gezeigt. Das Ballett der Wiener Staatsoper ist dabei verpflichtet.

— *Max v. Schillings* soll nunmehr nicht mit Königsberg, sondern mit der Frankfurter Oper in Verhandlungen stehen.

— *Das Grammophon auf der Opernbühne:* In *Weills* komischer Oper „Der Zar läßt sich photographieren" tritt das Grammophon während einer ganzen Szene an Stelle des Orchesters.

— Die *Wiener* Erstaufführung der „Aegyptischen Helena" von *R. Strauß* soll am 7. Juni mit Frau *Jeritza* in der Titelrolle stattfinden.

— Die *Württ. Hochschule für Musik* (Stuttgart) brachte unter *Wilh. Kempffs* Leitung Bachs „Kunst der Fuge" in der Neuordnung und Instrumentierung *Wolfg. Graesers* zur süddeutschen Erstaufführung. Am Vorabend sprach der jugendliche Gelehrte über den „späten Bach". Hält man Umschau und Umfrage bei Presse und Publikum, so bleibt zu konstatieren, daß die Graesersche Arbeit verworfen und als absolut unbachisch bezeichnet wird. (Auf sachliche Gegengründe kommen wir zurück.) Hausegger hat übrigens das gleiche, noch nicht gedruckte Werk zur Aufführung in München angenommen.

— Für den *Kölner* Intendantenposten kommen, nachdem Hofrat Fritz Rémond in Ruhestand tritt, drei Bewerber in engere Wahl: Prof. *Hörth,* der Direktor der Oper „Unter den Linden" Berlin, der Oberspielleiter am Sächs. Staatstheater (Oper) Dr. *Otto Erhardt* und der Breslauer Generalintendant Prof. *J. Turnau.* Unerwarteterweise hat nun aber Turnau seinen Breslauer Vertrag auf weitere drei Jahre verlängert.

— Die *Mailänder Scala* hat *Wagners* „Ring des Nibelungen" aufgeführt (Dirigent: *Panizza*).

— Zahlreiche Personalkündigungen haben in den Theatern *Dortmund* und *Essen* zu Krisen geführt. Die Kündigungen in Essen berühren die Oper weniger als das Schauspiel, obschon auch hier der Generalmusikdirektor *Schulz-Dornburg* mit einschneidenden Reorganisationsarbeiten beschäftigt ist.

— Der bisherige Leiter des Stadttheaters *Koblenz*, *Herbert Maisch*, hat ab August den Intendantenposten in *Erfurt* angenommen. Maisch war früher in Stuttgart. Damit hat auch die Maisch-Krise (wegen event. Schließung des Koblenzer Operntheaters) ihr Ende gefunden.

— Prof. Dr. *Max Seiffert*, ein hervorragender Kenner, Forscher und Herausgeber auf dem Gebiet der älteren Klaviermusik, Bearbeiter der Weitzmannschen Geschichte des Klavierspiels, voller Verdienste um Händel, Sweelinck u. a. feierte am 9. Februar seinen 60. Geburtstag.

— Der beste Wegbereiter *Arnold Schönbergs*, der jetzige Leiter des *Wiesbadener* Staatstheaters, *Paul Bekker*, hat ein Jugendwerk des „Führers der Moderne", das Monodram „Die Erwartung" zur reichsdeutschen Uraufführung gebracht. Die Dichtung von *Marie Pappenheim* schildert, wie eine Frau sehnsüchtig den Geliebten erwartet, ihn aber einer andern Frau wegen ermordet findet. Die Musik hat noch die heftigen Farben des frühen Schönberg, zeigt aber schon die Richtung nach dem neuen Stil. Generalmusikdirektor *Jos. Rosenstock* dirigierte, die Partie der Frau sang und spielte *Edith Maerker*. Anschließend wurde Busonis „Turandot" geboten unter Dr. *Hans Schülers* Spielleitung und mit *Grete Reinhard* in der Titelrolle.

— Unter größtem Beifall, der sich auch auf den Dichter Max Brod, den Verdeutscher des Librettos bezog, ist *Leo Janáceks* Oper „Katja Kabanová" im *Deutschen Landestheater Prag* gegeben worden. Das vom Liebesleid einer gequälten, unverstandenen Frau handelnde Buch *Ostrowskys* ist reich an Stimmungen und Spannungen, Janácek ist ein Meister des leuchtenden Orchesters und nimmt seine Kraft aus der slawischen Eigenart. Frau *Jicha* verkörperte die Titelrolle, *Hans Wilh. Steinberg* dirigierte.

— *Umberto Giordanos* „Siberia" (1903, deutsch 1907) erzielte in der neuen Fassung in der Mailänder Scala einen Riesenerfolg.

— Die *Städtischen Bühnen Hannover* brachten *Hugo Röhrs* „Coeur-Dame" (nach dem gleichnamigen Schauspiel P. Bussons), sodann das „Don Morte"-Ballett von *Friedr. Wilckens*, in der choreographischen Einstudierung von Yvonne Georgi.

— *Korngolds* „Wunder der Heliane" wurde in *Breslau* in Anwesenheit des Komponisten gegeben. Man zählte an 40 Hervorrufe der Darsteller: Frl. *Geyersbach* (Titelrolle), *A. Fischer* (der Fremde), *K.-A. Neumann* (Herrscher), *H. Görlich* (Pförtner); Verdienste erwarben sich auch Dr. *Graf* als Spielleiter und *F. Cortolezis* als Dirigent.

— „Die versunkene Glocke", die in Hamburg uraufgeführte Oper von *Ottorino Respighi*, ist von der Metropolitan Opera in New York angenommen worden.

— In der *Wiener Volksoper* wurde ein Bühnenwerk des in Paris lebenden ungarischen Komponisten *Theodor Szánto* aufgeführt. (Wir kommen darauf zurück.)

— In *Neapel* ist von *Riccardo Zandonai* eine neue Oper aufgeführt worden: „Giuliano", Prolog, zwei Akte und Epilog, eine mittelalterliche Legende etwa in der Art des „Armen Heinrich".

— *Jos. Gust. Mraczeks* dreiaktige Oper „Herrn Dürers Bild", die der bevorstehenden *Nürnberger* Dürer-Feier entgegenkommt, ist daselbst im Neuen Stadttheater aufgeführt worden. Die Kritik billigt der Musik mehr Vorzüge zu als dem nach einer Novelle von Ginzkey geschaffenen Textbuch.

— Der *Halle*sche Konservatoriumsdirektor *Bruno Heydrich*, ein vielseitiger Künstler in seiner Eigenschaft als Musiker, Tenorist, Dirigent, Lehrer, Komponist, feierte am 23. Februar seinen 65. Geburtstag.

— Der Ballettmeister der Oper in Hannover, *Harald Kreutzberg*, der bei Reinhardt in Amerika den „Puck" gab, wird Ende Mai an der Wiener Oper gastieren, um daselbst als Solotänzer und Ballettmeister verpflichtet zu werden. Ballettmeister *Kröller* verlegt seine Tätigkeit gänzlich nach München.

— Die *Vereinigten Städt. Theater Düsseldorf* veranstalteten eine *Mathieu Neumann*-Gedächtnisfeier.

— *Verstorben* sind der Prager Musikkritiker *Felix Adler*, der Düsseldorfer Musikdirektor und Männerchorkomponist *Mathieu Neumann*, der frühere Budapester Operndirektor und Komponist *Aurél Kern*, sodann der in Wien verheiratete Finnländer *Helge Lindberg*, ein hervorragender Konzertsänger und glänzender Interpret des romantischen Lieds.

— *Verstorben:* Schon vor längerer Zeit ist der ehemalige Oberspielleiter am Badischen Landestheater (unter Cortolezis) *Karl Stang* in München freiwillig aus dem Leben geschieden. Stang war seinerzeit mit Cortolezis in Karlsruhe zurückgetreten und darnach noch zwei Jahre

in gleicher Stellung an den Vereinigten Bühnen Barmen-Elberfeld beschäftigt; zuletzt war er ohne Engagement. In einer tief in den Abend führenden Unterhaltung hatte der Schriftl. der „Neuen Musik-Zeitung" Gelegenheit, diesen außergewöhnlich feinsinnigen und vielseitig gebildeten Menschen kennen zu lernen. Karl Stang war für sein Metier zu vornehm; die Bühne erfordert robuste Naturen mit dem Willen zu Ellenbogenfreiheit.

— *Tod eines namhaften deutschen Musikpädagogen:* Zu Ende des verflossenen Jahres ist in *Dresden* im Alter von 57 Jahren Prof. *Otto Urbach* gestorben. Mit ihm ist eine Persönlichkeit dahingegangen, die auch über die engeren Grenzen Dresdens einen bedeutenden Ruf besaß. Urbach hat in Dresden das „Pädagogium der Tonkunst" ins Leben gerufen, in dem stets hochwertige Konzerte stattfanden. Urbach war noch Schüler Draesekes, Klindworths, Humperdincks u. a. Meister, ein Umstand, der auch seinen liebenswürdigen, in der Klassik verwurzelten, hin und wieder aber schon ins Neuland weisenden Kompositionen, die alle Gattungen umfassen, das charakteristische Merkmal leiht. Mit einer Oper „Der Müller von Sanssouci" hatte Urbach seinerzeit in Frankfurt großen Erfolg. *(Felix v. Lepel.)*

— *Verstorben: Hjalmar v. Dameck,* der dänische Geigenlehrer, ist im 64. Lebensjahr in Berlin verschieden. Abgesehen von seiner Konzert- und Lehrtätigkeit in Deutschland, hat er als Bearbeiter von Werken alter Meister (Corelli, Tartini, Paul Peurl, Schein, Schütz, Scheidt, Telemann, Stamitz u. a.) eine wichtige Kulturaufgabe erfüllt.

— *Verstorben:* Der Musikdirektor in Eisleben, *Ferdinand Neisser,* verstarb in seiner Geburtsstadt. Von seinem Aufenthalt in Helsingfors her hat Neisser Beziehungen zur finnländischen Musik mitgebracht und Sibelius und Järnefelt gewissermaßen in Deutschland eingeführt.

Neue Werke

— *Rich. Strauß* veröffentlicht im Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig einen Zyklus für Männerchor und Orchester auf Dichtungen von Eichendorff: *„Die Tageszeiten".* Das keine besonderen technischen Schwierigkeiten bietende Werk gelangt anläßlich des 10. Deutschen Sängerbundfestes in Wien im Juli 1928 durch

den Wiener Schubert-Bund unter Leitung von Prof. V. Keldorfer zur Uraufführung. — *Othmar Schoeck*, Zürich, hat soeben eine Sonate für Baßklarinette und Klavier vollendet, die beim *Schweizer Tonkünstlerfest in Luzern (22. April)* zur Uraufführung kommen wird. — *Richard Greß'* Zyklus alter Weisen für Männerchor und Orchester wird durch den *Paderborner* Männergesangverein zur Uraufführung kommen. — *Alexander Jemnitz* hat eine Serenade für Streichtrio geschrieben, die in der Universal-Edition erscheint und durch das Wiener Streichquartett zur Uraufführung gelangt.

Aus den Verlagen

— Unter dem Titel *„Cantus-Firmus-Präludien“* lassen *F. W. Franke* (Professor an der Hochschule für Musik in Köln) und *K. Sandmann* (Organist in Barmen) bei B. Schott's Söhne, Mainz, eine Sammlung von 304 größeren Vorspielen zu 175 Chorälen der evang. Kirche erscheinen. Den Anlaß zur Schaffung dieses Werks bot der aus dem wiedererstarkten liturgischen Geist heraus erhobene Ruf der kirchlichen Behörde nach einer Neugestaltung des verflachten Orgelspiels. Vor allem ist wesentlich, daß die „Cantus-Firmus-Präludien“ von dem sonst üblichen Brauch einer bloßen Intonation des Chorales abweichen und die ganze Choralmelodie bringen. Das Werk enthält 60 Orgelkompositionen von Prof. Franke und 120 Stücke lebender Orgelkomponisten. Den Rest von 124 Vorspielen bilden Präludien alter Meister.

Tanz

— Die Tanzgruppe *Gertrude Bodenwieser* hat eine sehr erfolgreiche Tournee durch Polen und Rumänien absolviert und gab im Teatro di Torino einen Zyklus von Tanzfestspielen, der von ersten internationalen Tanzensembles umstritten wurde.

— Die *Pawlowa* tanzte wieder in Köln; ein Abschiedsgastspiel. Ein Ballett „Amarilla“ eröffnete den Abend, Zigeunersang und Musikstücke von Glasunow und Drigo. Dann Chopiniana; Divertissements; natürlich auch der „sterbende Schwan“. „Hier ist das Wesen des Balletts“, sagt die Kritik; „Aufhebung der Schwere, die Kunst der Fußspitze noch in Reinkultur“. Neben der Pawlowa ihr Partner *Novikow:* „erste Klasse“.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart

Bruckner-Gesellschaft e. V.

Der Vorstand der Bruckner-Gesellschaft e. V.

49. JAHRGANG

NEUE MUSIK-ZEITUNG

1928 / HEFT 13

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Begabungen im Dunkel.

Im Oktober-Eröffnungsprogramm des 49. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" verkündete der Schriftleiter, daß er sich die Abwegigen, die gar nicht Markt- und Börsengängigen angelegen sein lasse, offensichtlich Echte und Kunstgeeichte natürlich, nicht die dreisten Stümper und auch-komponierenden Dilettanten, und er dachte, einen Augenblick nur, es könne ihm beschieden sein, für einen „Kommenden", einen wirklich Auffälligen die Bresche zu schlagen. Da ereilte vor Weihnachten die Redaktion ein Brief: eine Handschrift, groß und etwas steif, die wohl linkisch-schülerhaft anmutete, aber sich gerade durch ungekünstelte Art, durch sinnliche Kraft und Schlichtheit empfahl. Wenige Zeilen nur, ohne viel Anrede. Ich bin ein solcher Außenseiter! sagte der Brieftext. Niemand kennt mich! bestätigte er weiter und gestand damit eine untrügliche Wahrheit — eine Wahrheit, die eine Handschrift noch linkischer, weltunläufiger machen kann, die sich wie eiserne Blöcke und Ketten um den freien Schritt legt und den in sich Gefangenen vielleicht abwürgt oder ihm die Wutkräfte eines Riesen verleiht. Es bedarf keiner Erläuterungen, daß zu *Ernst Fischer* in Linz a. D. — dies ist der Unbekannte — die Aufforderung nach Manuskripten hinflog, wenn auch skeptischen Herzens seitens des Antwortgebenden, denn nirgends ist der Unglaube verbreiteter als auf Redaktionen. Und — es kamen zunächst Lieder. Lieder? Man schickt sie, um die Beilage einer Zeitschrift zu füllen, das Früheste sind sie, an das der halbwegs Fertige sich wagt, die Inkarnation des Ich, das Allerpersönlichste beim Meister. Nein, Lieder sind angesichts der Hochburgen deutschen Liedschaffens kein Schild, kein Ausweis für die neue, zukunftstragende Begabung. Aber der zweite Pack, der aufgeschnürt wurde, war eine — Sinfonie. Ja, wir suchen heute mit Lichtern den in einem Winkel versteckten großen Sinfoniker, ein Jahrzehnt lang haben wir uns auf das Grab der monumentalen Form, auf das silberne Zeitalter der kammermusikalischen Kleinkünste hinausgeschwatzt. Bruckner ist noch lange kein Ende; haben Nachromantiker (der Kreis um Klose) von Bruckner die weiten harmonischen Spannungen, die orchestrale Zurüstung und den feierlichen Glanz für ihre pathetischen, symbolerfüllten Chorwerke übernommen, so ist jetzt Zuneigung zu geradlinigem Musizieren, Liebe zu natürlichem Melos, Verständnis für kontrapunktische Gesetzlichkeiten, für klare Gliederung zwischen Pfeilern und Querstreben an den Tag gekommen. Diesen überraschenden Eindruck vermittelte die Sinfonie des Oesterreichers auf den ersten Blick. Sie wanderte in die

Hand eines in der Klemperer- und Furtwänglerschule auf „Format" geübten, begeisterungsfähigen Dirigenten, der sich darüber äußern wird. Umlagert von Verlegern, erdrückt von kursfesten Verpflichtungen sollen nun aber die Leiter deutscher Sinfonieorchester sich für eine Stunde frei kämpfen und eine Partitur prüfen, der kaum noch von Mitlebenden ernsthafte Bemühung galt. Bedarf doch, wir wissen es, vor allem in der Kunst der Begnadetste des mächtigeren Freundes, der seine Ueberzeugung einsetzt und zum Anwalt einer guten Sache wird gegenüber der Trägheit einer zweifelssüchtigen Welt. *Die Schriftleitung.*

* * *

Ernst Fischer.

Ja, Ernst Fischer! Also ein ganz Unbekannter. Für ihn sei hier versucht eine Bresche zu schlagen. Es muß immer neben allem anderen das Ziel einer Zeitschrift sein, Quellen aufzudecken. Heute bin ich der „Neuen Musik-Zeitung" dankbar, daß sie mir Gelegenheit gibt in einem weiteren Kreis gehört zu werden, als er mir als Einzelnem erreichbar ist. Ich habe von Ernst Fischer ein einziges Manuskript in Händen. Mit einer Besprechung ist nun aber für mein Dafürhalten so viel oder besser so wenig wie nichts getan. Es handelt sich darum *mehr* zu erreichen; vor allem: Aufführung eines Werkes, sodann die Inverlagnahme eines Manuskriptes. Was ich kenne, ist Ernst Fischers Sinfonie in D dur, Op. 28. Ich habe diesem Manuskript viel Zeit gewidmet und habe es immer und immer wieder vorgenommen, um die Tragfähigkeit seines Inhalts an mir zu erproben. Es hat keinmal enttäuschend oder ernüchternd versagt.

In diesem Werk steckt ein derart lebendiges Melos, daß es trotz seiner starken Anlehnung an das Werk Bruckners irgend wie sofort in seinen Bann schlägt und fesselt. Fischer bietet nichts Neues in dem Sinn, wie es bis heute an der Musikbörse hoch steht: Sensation, Raffinement, Tricks oder Aehnliches. Diese Sinfonie bekennt sich rückhaltlos zum Musizieren, musizieren im Sinn Mozarts, Schuberts und Bruckners. Fischer hat etwas zu sagen und er kann es unbesorgt um derzeitige Marktwerte, weil er die Kraft besitzt, eine übernommene Form zu erfüllen, eine nach wenigen Takten schon überzeugende eigene Gestaltung an dem Ererbten durchzuführen. Die Sinfonie in D, eine Talentprobe von bedeutender Qualität, erlaubt es, große Hoffnungen auf Fischer zu setzen. Was ihm den Weg wesentlich bereiten würde, wäre Dirigenten- und Verlegerinteresse. Denn hier ist eine Begabung, die zu stützen ein Verdienst wäre. Doch genug der Worte: Mögen Taten folgen!

Artur Haelssig, Stuttgart.

Rangordnung und Zeitstil in der katholischen Kirchenmusik

Von Dr. Otto Ursprung, München (Schluß)

2. Die *Auseinandersetzung der Kirche mit der Moderne* ist auf den Gebieten der bildenden Künste vielleicht schon weiter gediehen als in musikalischen Fragen. Anscheinend bestehen eben für die Musik als die immateriellste aller Künste gewisse

größere Schwierigkeiten. Auch könnte vieles von dem, was die letzte Zeit gezeitigt hat und für sie charakteristisch ist, z. B. neue Tonsysteme und neue Harmonik bezw. Atonalität, rücksichtsloseste lineare Stimmführung, differenzierteste Klangmischungen und andere ausgeklügelte Uebersteigerungen und spezifisch instrumentale Eigenwilligkeiten niemals in der Kirche Eingang finden. Denn diese hat stets auf die liturgische Gemeinschaft zu achten und erfordert darum eine (im gehobenen Sinne) gemeinverständliche Kunst; auch kann sie unmöglich zulassen, daß der als wesentlich festzuhaltende vokale Grundcharakter ihrer Musik durch Instrumentalismen überwuchert werde. Wenn aber jemand sich z. B. auf den Sonderfall berufen möchte, daß ja die Choralforschung auf Grund gewisser Zeichen in dem berühmten doppelschriftigen Codex Montpellier H 159 das Vorkommen von „Vierteltonstufen" in den gregorianischen Melodien festgestellt habe, so sei ihm entgegengehalten, daß es sich hier um eine reine Vortragsmanier handeln dürfte, um Verschleifung zweier benachbarter Halbtonstufen ähnlich dem choralischen Quilisma (Zeichen, das eine portentomäßige Ausführung verlangt). Im übrigen ist diese Auseinandersetzung bereits um ein Wesentliches erleichtert, seitdem in der weltlichen Musik eine „*neue Sachlichkeit*", um mit dem von den bildenden Künsten übernommenen Ausdruck zu reden, Platz gegriffen hat und die unlängst noch verpönt gewesene Schönheit wieder in den Kreis der Künste zurückgerufen wurde. In der Musik entspricht dieser neuen Sachlichkeit „das Wiedererwachen der Tonalität, der Tonalität im guten, biederen Sinne als des uns Abendländern nun einmal angeborenen Musiksystems mit Tonika und Dominanten, Dur und Moll, Dreiklängen und Dissonanzen. . . . Die Wiederauferstehung dieser ‚objektivsten' Tonalität, sozusagen der euklidischen Geometrie in der Musik, beschließt den schwer deutbaren Revolutionsprozeß der letzten Jahrzehnte, der mit den Impressionisten anfangend, über die Atonalen und Konstruktivisten laufend, nun bei einer Neuen, alten Sachlichkeit landet" (W. Harburger).

Noch ein anderes vereinfacht die Auseinandersetzung mit der Moderne: Die komplizierte *seelische Verfassung*, mit der die heutige Menschheit den nicht weniger verworrenen und übersteigerten Fragen des kulturellen Lebens gegenübersteht, beginnt sich von selbst zu entwirren und mäßigen und klären, sobald der Mensch in concreto vor seinen Herrgott hintritt. Da will sich ja der Mensch loslösen von jenem unheimlichen Wirbel, der heute das Lebensgefühl erfaßt hat und die Individualität in stetem Kampf mit der Gesellschaftskultur, teils gegen überkommene, teils gegen sich aufdrängende neue Elemente derselben, zusammenführt. Man will die Dinge dieser Welt wieder ins rechte Licht gerückt sehen, um nicht seelisch in die verhängnisvolle Irre zu gehen; man glaubt wieder, daß nicht der Mensch und die Welt, sondern Gott nur Mittelpunkt des Seelenlebens ist; verstärkt ist heute wieder das Verlangen nach Ueberirdischem, Ewigem. Also auch auf religiösem Gebiete besinnt sich die Menschheit neuerdings auf die „*alte Sachlichkeit*". Dieses Verhalten nun bedeutet in der Zuspitzung auf unser Thema: In der Kirchenmusik sind die *Kategorien des ästhetischen Ausdrucks* am wenigsten zu verwischen und halten sich am ehesten frei von nervöser Uebersteigerung und dumpfer Unterjochung; darum vermag die Kirchenmusik aber auch nach wie vor jenen Lapidarstil zu erreichen, der den Menschen erschüttert, erhebt, läutert und beseligt. Die Entscheidung, wie die Auseinandersetzung mit der Moderne ausfallen wird, liegt

natürlich im wesentlichen in der technischen Haltung der Musik und in der Befolgung dessen, was vom Wesen des Kirchenstils umschlossen wird. Demgegenüber bedeutet die *mehrstimmige Propriumsmesse*, so wertvoll sie in mehrfacher Hinsicht ist, nur eine Bereicherung der Messeform.

Man fragt sich, *mit welchem Stadium unserer weltlichen Musikentwicklung steht unser heutiges kirchenmusikalisches Neuschaffen in Fühlung?* Unsere Bestimmung vom Wesen des Kirchenstils macht es unmittelbar verständlich, daß vor allem ein zeitlicher Abstand von der heutigen weltlichen Musik besteht. In der Tat weisen die neueren Richtungen in der Messekomposition, ohne einen Bruch mit der Vorkriegszeit zu schaffen, meist auf die weltliche Tonsprache von gestern und vorgestern zurück. Sie hängen zusammen mit Männern wie Rheinberger, R. Wagner und Bruckner, der ja als „Palestrina der modernen Orchestermesse" zu gelten hat; sie haben die Tonsprache dieser Männer teils übernommen, teils weitergebildet und kommen hierbei nur in vereinzelten Fällen einem neuesten Musikempfinden nahe; oder auch sie gelangten zu einer Synthese von Bach- und Regerstil, vielleicht besser so ausgedrückt, zu einer Uebertragung einer Palestrinischen kirchenmusikalischen Auffassung in eine an Bach und Reger herangebildete Umwelt. Von mehreren der heutigen Komponisten stammen sowohl kirchliche wie auch weltliche Werke; beides ist daran in gleicher Weise bezeichnend: ihr unterschiedliches Verhalten zu Weltlich und Geistlich, ferner ihre vermittelnde Rolle in Stilfragen. (Wo es sich hier um stilistische Grundfragen handelt, müssen wir für die nähere Charakterisierung unserer führenden Kirchenkomponisten verweisen auf *O. Ursprung*, Restauration und Palestrina-Renaissance usw. und auf *J. Lechthaler*, Die stilistischen Strömungen in der Kirchenmusik der Nachkriegszeit, Abdruck im Kongreßbericht, Wien 1927, Seite 257 ff.; in erweiterter Form erschienen im Kirchenmusik-Jahrbuch II. Bd. Kronach (Bayern), 1927, wohl auch [augenblicklich dem Verf. ds. nicht sicher gegenwärtig] in der Musica Divina.)

Eine Uebernahme von allenfalls brauchbaren Stilelementen aus der jetzt geltenden weltlichen Tonsprache ist einer späteren Zeit vorbehalten. Wer nun das Verhältnis zwischen Weltlich und Kirchlich verfolgt, wird es darum — oder auch trotzdem — nicht unterlassen, sich auch die andere Frage vorzulegen: *Welche Stilelemente in unserer heutigen Musikkultur gewähren einen Ausblick auf einen neuen kirchenmusikalischen Zeitstil?* Welche Stilelemente, die jetzt noch ausgesprochen instrumental auftreten (da ja die letzten Phasen unserer Musikentwicklung sich vornehmlich auf instrumentalem Gebiete vollzogen haben), sind möglicherweise fähig, den oben gekennzeichneten Verschmelzungsprozeß hin zum Vokalen einzugehen, das ihnen noch anhaftende kirchenfremde Ethos abzustreifen und von liturgischem Geiste sich durchdringen zu lassen, usw. usw.? Wir werfen diese Frage auf, nicht um eine ausgereifte Antwort zu erwarten, erst recht nicht um ein Ahnen über „Zukunftsmusik" zu mimen, sondern um zur Beobachtung anzuregen; denn warum sollte es verwehrt sein, auch einmal der Zeitenwende ins Antlitz zu schauen? Daß unsere Fragestellung nicht unfruchtbar ist, sobald wir ein größeres Werk mit einer gewissen Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit an stilistischen Einzelzügen ins Auge fassen, dürfte vor allem *Pfitzners* „Palestrina" zeigen. Welche Kostbarkeiten für einen allenfallsigen Kirchenstil birgt z. B. die Musik im Vorspiel und I. Akt und wieder im III. Akt: verhältnismäßig einfache, lineare

Stimmführung im Bannkreis der alten Diatonik, ein altertümliches Klangbild mit eingestreuten sog. Leerklängen und Quartenrückungen; im Vorspiel ist auch noch die alte Lehre vom Aufbau des Tonsystems mittels Hexachorden hineingeheimnißt. Uns will scheinen, daß ein solches Musizieren unmittelbar reif ist für einen neuzeitlichen (oder neuzeitlich-historisierenden) Kirchenstil. Paul *Graeners* Oper „Hanneles Himmelfahrt" schließt sich dieser Pfitznerschen Tonsprache an und gebraucht sie zum Ausdruck einer geläuterten religiösen Sphäre. — Aber auch *Hindemith*, der als stärkster Geist unter den Neutönern gilt, und seine Oper „Cardillac" bieten uns ein treffliches Beispiel. Da finden sich nämlich mitten unter dem (sagen wir einmal) sonderbar ausgeklügelten Getön auch so manche Stellen, die uns sofort erkennen lassen, hier verschafft sich die echte Musikalität, das unverkünstelte Musikantentum Hindemiths doch wieder Durchbruch; das sind meist kurze, geringstimmige Instrumentalsätzchen, in der dem Komponisten zur zweiten Natur gewordenen aufgelockerten Tonalität, mit übersichtlicher, linearer Stimmführung, mit leichten Durchgangsdissonanzen, in fein abgetönter Instrumentation und mit einem auf das rein Musikalische gerichteten Ausdruckswillen. Solches Musizieren halten wir für fähig, an positiver Kunstentwicklung mitzuwirken.

Es regt aber auch an, sich zu erinnern an die mehreren früheren Musikperioden, wo auf einen überkompliziert gewordenen Stil der Umschlag zu etwas Einfachem gefolgt war, die musikalische Gestaltung (melodischer Bau, Durchgangsdissonanzen, „akzessorische" instrumentale Begleitung usw.) in der Okeghem-Zeit oder gar an den Perotinschen Organumstil. Solche Stellen, deren es bei Hindemith und in der modernen Musik so viele gibt, können (wir sagen nur: können) einen einfachen Kirchenstil anbahnen helfen, der also geringstimmig, in jeder Stimme gut melodiös gebildet, nicht mehr harmoniegesättigt im landläufigen Sinne, sondern aufgelockert in der Tonalität und reicher an Durchgangsdissonanzen usw. wäre. Unter diesen Eindrücken scheint uns der Ruf, der von anderer Seite her, u. a. auch aus den „Tagungen für deutsche Orgelkunst" uns entgegenschallt, besonders eindringlich zu sein; er lautet: Zurück zur Orgel der Bachischen Zeit, zum Klang der Silbermann-Orgel, zurück von übersteigerten orchesterimitierenden Klangmaßen zum eigentlichen Orgelklang! Auch was eben vorher an musikgeschichtlichen Gedanken und Ausblicken angeregt worden ist, darf sich vielleicht etwas Bestimmtes erwarten: Das viele „Primitive", das in der Moderne steckt, kann (in einem Zusammenwirken von Moderne und Musikgeschichte) einer gewissen Einführung der Kunst Okeghems, Dufays oder gar des Perotinschen Organums in die kirchenmusikalische Praxis einer (wie oben betont) eingeschränkten Renaissance der frühen Mehrstimmigkeit die Wege ebnen.

Die „Zeichen der Zeit" also zu deuten, mag vorläufig nur subjektive Geltung haben. Doch eines daran ist gewiß: Wir brauchen auch an Gegenwart und Moderne nicht zu verzweifeln, wir dürfen für einen kirchenmusikalischen Zeitstil Vertrauen haben!

Franz Schuberts Wunschzettel für 1928

Riskiert von Heinz Jolles, Berlin

Ich habe soviel Noten aufschreiben müssen in meinem Leben und bin so jung gestorben, daß ich nicht recht empfunden habe, wie lange mich meine Werke überdauern würden. Sehr gut erinnere ich mich noch der Augenblicke, in denen mir besonders Gutes einfiel, aber, ich hatte keine Zeit, drauf auszuruhen, ich mußte immer weiter komponieren. Ich habe daher auch nicht viel nachgedacht über die Art, wie man meine Stücke spielen soll und wie ich sie genau bezeichnen müßte. Ich ließ es z. B. gehen, wenn Lieder in anderen Tonarten gesungen wurden als ich komponiert hatte, da ich meist schon ein anderes Lied im Kopfe hatte. Heute, wo ich dem Himmel dankbar bin, daß er mir vergönnt hat, Euch allen soviel Schönes zu geben für hundert und für hunderte von Jahren, möchte ich Euch um manche Dinge bitten, die einige wenige bereits beherzigen, und bei denen mir wichtig wäre, daß Ihr alle so tätet.

Ich wünsche mir erstens, daß die Wanderer-Fantasie nicht mehr von Liszt gespielt wird, ebensowenig die Geigenfantasie C-Dur von Wilhelmi. Herrlich sind einige Liszt'sche Transkriptionen meiner Lieder, neue Stücke sind draus gezeugt. Aber die Wanderer-Fantasie ist ein großes symphonisches Klavierwerk, alles, was sie enthält, ist aus dem Klavier geboren. Sicher, manches von ihr ist kaum ausführbar, aber ich habe nicht mehr und nicht weniger ans Orchester oder gar ans Klavierkonzert gedacht, als in jedem Klavierstück. Und die Varianten und Variationen und Passagen darin waren damals alle inspiriert, man darf sie nicht verändern, vermehren, oder zerlegen in Klavier und Orchester.

Ich wünsche mir zweitens, daß meine Lieder also nur in den Tonarten musiziert werden, wie sie mir einfielen. Sänger, Sängerinnen versucht es einmal, Euer Repertoire ernstlich danach einzurichten, versucht dieses „ein Ton oder ein halb Ton höher oder tiefer" zu besiegen. Ihr werdet durch den originalen Klang vielfach entschädigt für die Einengung Eurer Stimmen. Gewiß, ich ließ die Verleger bisweilen gewähren. Beim Ges-Dur Impromptu gefiel mir die Fassung in G-Dur sogar fast ebensogut. In manchem Fall kann man halt einmal zweifeln. Aber die Klaviersonate in Es-Dur spielt in Des-Dur, und laßt den dritten Satz aus. Im Supplement Eurer Gesamtausgabe, in der Ihr ja ziemlich alles von mir findet, habt Ihr die richtige Fassung abgedruckt, die auch im Text verschieden und besser ist als die Es-Dur Fassung.

Drittens wünsche ich mir, daß Ihr die Impromptus Op. 142, als drei zusammenhängende Klavierstücke auffaßt, den kleinen Störenfried, das Rosamunden-Impromptu in B-Dur also herausnehmt. Ich glaube, Robert Schumann hat es Euch gesagt? Auch die Moments Musicals (es klingt doch viel wärmer als „musicaux", laßt es ruhig so falsch, wie ich's geschrieben), auch sie denke ich mir zusammenhängend.

Ich wünsche mir viertens, obgleich ich wohl weniger „sachlich" als die meisten von Euch empfinde, daß Ihr nur aus guten Ausgaben spielt, treu nach dem Original. Könntet Ihr nicht alle bedeutendere Manuskripte vervielfältigen, in Wien hat sich

ja ein Archiv dafür gegründet. Ihr werdet alle Euch und mir zur Freude besser spielen, wenn Ihr aus den ersten Niederschriften Leben und Fantasie schöpft, meine Freunde und ich haben ja fast nur daraus gespielt.

Wie sehr wünsche ich mir, daß Ihr meine himmlischen Längen als endliche ausdeutet, nicht durch Kürzungen, dadurch werden sie länger, sondern durch Erleben. Ich spreche nicht von meinen schwachen, sondern von meinen guten Stücken. Im Augenblick, als ich sie niederschrieb, waren sie nicht zu lang. Und die mich am schönsten spielen, so wie ich's kaum je gehört habe, spielen auch ohne Längen! Denkt an sie und an mich, nicht an die anderen.

Sechstens wünsche ich herzlich, daß die vielen, die heute noch immer meinen Klaviersonaten fernstehen, sie nicht in Einzelheiten, sondern im ganzen schätzen lernen. Gewiß, es sind weniger gelungene drunter, ich mußte ja halt aufhören, als andere erst anfingen, ich bin nie dazu gekommen, an eine Herausgabe gesammelter Werke zu denken; wie konnte ich, wo sie nicht mal einzeln gedruckt waren. Ich hätte sonst von den ersten Sonaten manche gestrichen. Die Auswahl aber, die in den gewöhnlichen Ausgaben steht, ich glaube, es sind durchweg gute Stücke! Die Klaviersonate ist der symphonische Niederschlag meiner Lieder, doch ganz selbständig gestaltet. Laßt Euch nicht täuschen, daß die ersten Sätze oft nicht Allegro sind, sondern Moderato! Die dadurch mögliche Eintönigkeit zwischen ersten und zweiten Satz habe ich vermieden, indem ich den einen durch Dramatik, den anderen mehr durch Lyrik gestaltet habe. Uebertreibt meine Lyrik nicht, empfindet in den ersten Sätzen die Wendung zur Reprise, studiert an meinen Periodenbildungen; es war nicht unbeholfen, sondern besonders inspiriert, wenn sie unregelmäßig ausfielen.

Nennt die H-moll Symphonie nicht mehr unvollendet. Ich war sehr glücklich über die beiden Sätze, habe sie nicht „vergessen“, ich wußte wohl, daß das eins der besten Stücke geworden war. *Ihr* könnt doch übersehen, was zu meiner Zeit schlecht möglich war: das Stück ist eine Erscheinung wie manche zweisätzige Sonaten von Beethoven, bei denen *zunächst* auch an noch mehr Sätze gedacht war. Das als siebentes.

Und achtens. Alla breve ist bei mir keine Tempobezeichnung, es gibt nur an, daß 2 statt 4 im Takt empfunden werden sollen. Schon Haydn hat das festgestellt. Manche neuen Ausgaben sind in der Angabe ungenau, bitte prüft es. Nie wird aber ein Allegro in den Vierteln schneller gehen, nur weil 𝄵 statt C vorgeschrieben ist.

Neuntens. Manchen guten Einfall habe ich liegen lassen müssen. Verschiedene haben dieses oder jenes Stück zu Ende geführt, und oft mit Geschick. Freilich, man wird diese Stücke selten spielen, und es ist vielleicht auch besser. Aber ich würde mich freuen, solltet Ihr bei Euern Feiern dieses Jahr mir einen Abend widmen, in dem nur Fragmente aufgeführt würden, von einigen, die ganz in meinem Werk leben, zu Ende improvisiert. Ich denke an den Sonatensatz Fis-moll, Allegretto C-moll, die Reliquien-Sonate C-Dur, den Sonatensatz F-moll für Klavier und an die Lieder „Lebensmuth“, „Ueber allen Zauber Liebe“, „Lied eines Kindes“, „Johanna Sebus“ und an manches andere.

Und zehntens. Mit einer Reihe selten gespielter Werke könnt Ihr mich und Euch erfreuen. Die Lieder sind am meisten durchforscht und gesungen. Ich schrieb auch ein paar Singübungen auf, vielleicht könntet Ihr an ihnen die Stimme fördern.

Für Chor: Denkt an mein Offertorium, vor allem aber an mein „Tantum ergo".
Für Orchester: Die tragische Symphonie, ihr habt Ihr den Namen gegeben, und spielen wollt Ihr sie nicht? Von den Opern-Ouvertüren die zu „Fierrabras".
Für Klavier: Die drei Klavierstücke von 1828, vor allem das erste in Es-moll, den Marsch samt Trio, das Allegretto c-moll, ein kleines Adagio in Des-Dur.
Und an dem Stück für Violine und Streichquartettbegleitung in A-Dur findet Ihr gar nichts? Auch das Oktett wird selten gespielt.

Denkt auch vor allem an meine zahlreiche vierhändige Klaviermusik, die Variationen As-Dur, vielleicht meine besten, an das Duo in C-Dur, die Ouvertüren, das Divertissement à l'hongroise, an die Polonaisen. Die F-moll Fantasie und die Märsche sind Euch im Blut, aber im Kopf doch meist nur der in D-Dur.

Keine zehn Gebote sind das, und Ihr werdet sicher empfinden, daß ich auch ohne diese Dinge in Euch weiterlebe. Aber Ihr wolltet einen Wunschzettel, nun, hier ist er. Was sollte ich im übrigen wünschen? Ihr liebt mich und ich mache Euch glücklich, gibt es schöneres?

Im Elysium, Datum des Zeitrades. Franz Schubert.

Erpfs Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik[1]

Von Richard Greß, Münster i. W.

Es gibt keine wahre Kunst, die stillsteht. Kunst und Entwicklung sind unzertrennbar miteinander verknüpft. Wo Entwicklung zu verzeichnen ist, da gibt es unweigerlich Wendepunkte, Marksteine, Abschnitte der Gärung, der Zersetzung, der Umformung von Werten, der Neubildung. Unsere schaffende Musik ist wieder einmal bei einem solchen Abschnitt angelangt. Ich sage „wieder einmal"; denn jeder, der die Geschichte der Musik mit hörenden Ohren und sehenden Augen verfolgt, kommt zu der Erkenntnis, daß die oben angedeuteten Entwicklungsmerkmale nicht zum erstenmal in den Jahren rund um 1920 aufgetreten sind. Es fragt sich, wie sich die Mitwelt mit solchen Epochen abfindet. Auseinandersetzung muß sein. Aus der Reihe der vielerlei Auseinandersetzungen, die das Schrifttum der letzten Jahre aufweist, bedeutet das obige 1927 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichte Buch eine markante Erscheinung. Mit konsequentem und scharfsinnigem Intellektualismus geht Dr. *Hermann Erpf* vor. Daß dieser Wesenszug dem Buch von vornherein zum Vorteil gereicht, liegt auf der Hand; und die Besprechung ist bemüht, eben aus diesem Wesenszug heraus zu einer objektiven Würdigung des Werkes zu kommen. Daher verzichtet die Besprechung von vornherein auf das naheliegende Mittel der Vergleichung mit ähnlichen Erscheinungen, die sehr wohl herangezogen werden könnten. Auch hier heißt es letzten Endes stärker als anderswo: „Was ist Wahrheit?" Jeder, der ein Buch schreibt, ist doch von vornherein davon überzeugt, daß er allein Recht hat!

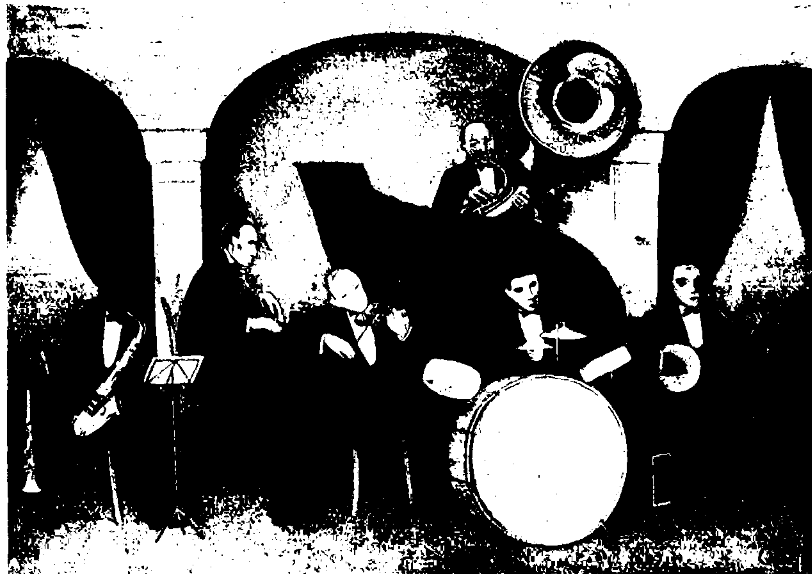
---

[1] Hermann Erpf: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. 1927. Breitkopf & Härtel, Leipzig.



Mit Erl. d. Gal. Neumann-Nierendorf, Berlin

Max Oppenheimer: Trio (1918)



Mit Erl. d. Gal. Flechtheim, Berlin

Carl Hofer: Jazz-Band (1926)



Erich Heckel: Lautenspielerin (1919)



Mit Erl. d. Gal. Neumann-Nierendorf, Berlin

Konrad Westermeyer: Musikzimmer (1914)

Schon in der Einleitung des Erpfschen Buches ist das Kommende klar vorbereitet. Sie beschäftigt sich mit dem Begriff Musiktheorie und stellt deren drei Aufgaben im Sinn dreier Hauptprobleme fest, welche Feststellung denn auch gleich zu einer Anklage gegen das 19. Jahrhundert führt und zu der Forderung einer reinlichen Trennung der einzelnen Aufgaben. Diese Forderung wird überzeugend vorgebracht und an Beispielen sowohl negativer als auch positiver Art erhärtet. Eben in dieser Einleitung zeigt sich aber, daß der typische Intellektualismus des Buches außer der schon angedeuteten noch eine andere Seite hat, nämlich einen ebenso typischen Subjektivismus, der nur auf dem Wege und in dem Kreis das Heil sehen will, der eben nun mal der seine ist. Doch tritt diese negative Seite gegenüber den positiven Werten des Buches durchaus in den Hintergrund. Der eigentliche Inhalt des Werkes gliedert sich in die sechs Abschnitte: Dreiklangsharmonik, funktionelle Mehrklangsbildung, funktionslose Zusammenhänge, zur Morphologie der Mehrklänge (Rückblick), Modulation, Typen der Tonartsbehandlung. Beigegeben ist ein Anhang mit Analysen ausgewählter Musikbeispiele, sowie ein Nachwort über die Musik in der Gegenwart. Bei dem Nachwort ist der in der Einleitung auffallende Zug wiederum stark bemerkbar; man kann sich an gewissen Stellen des Eindrucks der Einseitigkeit nicht erwehren. Manche Feststellungen sind jedoch sehr zu begrüßen, und manche Anregungen sind durchaus wertvoll. Von den einzelnen Abschnitten bildet der erste von der Dreiklangsharmonik die Grundlage aller weiteren Zusammenhänge. Was nun im ferneren an theoretischen Zusammenhängen gebracht wird, ist zum Teil ganz neu. Es ist im wesentlichen in den Begriffen: Parallel- und Leittonvierklänge, Vierklangsanalogien, freie Leittoneinstellungen zusammengefaßt. Man kann alle diese Begriffe von der Seite ihrer logischen Entstehung billigen und kann verstehen, daß eine spekulative Natur gerne mit ihnen arbeitet; für den Unterricht sind sie zum größten Teil entbehrlich. Dagegen ist gerade vom unterrichtlichen Standpunkt aus das Kapitel über die Alteration (Klangschärfung) von Bedeutung.

Was Erpf im ferneren an Begriffen aufwendet, um der *neueren* und *neuesten* Musik verstandesmäßig beizukommen, ist erstaunlich. Am wichtigsten von all dem erscheint das System der symmetrischen Klänge, das in vielem anwendbar ist, wo bislang alle Theorie versagte. Auch dem Kapitel über Modulation, das im wesentlichen wieder Polemik gegen seither allgemein übliche Anschauungen aufwirft, fordert im großen ganzen Zustimmung. Es ist z. B. sehr bezeichnend und richtig, wenn Erpf Modulation grundsätzlich eine thematisch-formale Angelegenheit bedeutet, an der alle Kräfte und Mittel des Satzes beteiligt sind. Im 6. Kapitel endlich, in dem von den Typen der Tonartsbehandlung gesprochen wird, ist noch viel interessantes Material beigebracht, das der Verfasser sicherlich mehr im Sinn der Anregung, der Vergleichung als im Sinn einer Norm, eines gültigen Maßstabes gemeint hat. Gibt er doch offen die vielseitigen Beziehungsmöglichkeiten der inneren Struktur des musikalischen Kunstwerks (es braucht meines Erachtens nicht gerade der „Romantik" anzugehören) zu, ebenso die Mannigfaltigkeit des musikalischen Hörens. Die Analyse einer großen Zahl typisch ausgewählter, „prominenter" Musikbeispiele liefert den Beweis der Haltbarkeit des Erpfschen Systems, ruft aber auch zugleich den Eindruck wach, daß nur ein fest umrissener Kreis vorläufig diesem System wird

folgen können — sei es aus innerlichen oder aus äußerlichen Gründen. Aber auch da, wo man dem Buch nicht unbedingt folgen wird, bleibt eine Fülle von Anregung und positiven Erkenntnissen, die allein schon das Werk zu einer Tat stempeln. Jeder Musiker, ob Schaffender oder Unterrichtender müßte sich mit ihm befassen.

Die Musik in der Malerei der Gegenwart

Von Willi Wolfradt, Berlin

Das Bild kann Schilderung sein oder Gleichnis. Damit ist kein Gegensatz der funktionalen Möglichkeiten konstatiert, nur ein Unterschied, eigentlich ein gradueller Unterschied. Denn bereits die vorkünstlerische, die mechanisch abspiegelnde Schilderung stellt nicht das Objekt zum zweitenmal her, sondern bietet ein Aequivalent. Und das Gleichnis wiederum schildert, nur schildert es, von weiter her, tiefer blickend, das Wesen statt der äußeren Erscheinung. Unterscheidet man daher zwei Arten, auf die das Bild der Musik habhaft zu werden vermag, indem es sie nämlich schildert oder ein Gleichnis ihrer herstellt, so sind, ohne allen systematischen Anspruch, nur eben Modifikationen der praktischen Beziehung auseinandergehalten, Stufen des Darstellungsverhältnisses markiert.

Die Musik selbst freilich, das Klanggefüge, vermag das Bild, als Organisation optischer Qualitäten, nicht unmittelbar zu schildern. Dem Auge kann nur Sichtbares unmittelbar geschildert werden, Hörbares nur dem Ohr. Diejenige Darstellungsmethode, die es gestattet, einem Sinnesorgan Qualitäten einer anderen Sinneskategorie zu vermitteln, ist eben das Gleichnis. Dagegen lassen sich natürlich musizierende Menschen, Musikinstrumente, alle möglichen Situationen, in denen Musik offensichtlich eine Rolle spielt, im Bilde festhalten und auf diesem Umwege auch Veranschaulichungen der Musik selbst gewinnen.

Zunächst also in dieser grundsätzlich gewiß nicht neuen Weise, häufig wohl auch mehr durch den pittoresken Anblick musikalischer Betätigung angeregt und nicht eigentlich auf Schilderung der Musik als solcher bedacht, hat die Malerei unserer Zeit es sich angelegen sein lassen, Berührungen mit der Schwesterkunst zu suchen. Manches hergebrachte Motiv bildlicher Musikdarstellung hat die soziologische Entwicklung ausgeschaltet, die Formen der Musikpflege haben sich gewandelt und entsprechend natürlich der Vorwurf der Bilder, und schließlich trifft der Stil seine Auswahl unter den Erscheinungen des musikalischen Lebens, etwa weil ihm vielfigurige Szenen liegen oder blanke Reflexe erwünscht sind, also unter geistesgeschichtlich ganz unwesentlichen Gesichtspunkten. Vorkommen mag Alles das eine oder andere Mal, entscheidend bleibt, welche Darstellungen ständig wiederkehren und geradezu zum Inventar der modernen Kunst gehören. Die musizierenden Engel und schalmeienden Hirten, die galanten Ständchen und Concerts champêtres früherer Epochen sind allenfalls vereinzelt auf gewissen kirchlichen oder historisierenden Schilderungen noch zu finden; vollends ist es nicht mehr üblich, daß musikliebende Damen und Herren der Gesellschaft sich mit ihren Instrumenten porträtieren lassen, damit das Attribut ihre feine Bildung und ihren Kunstsinn gebührend verkünde. Gewisse Typen wie der Dorfgeiger, gewisse Situationen wie Musikstunde

oder Bauernkirmeß sind fast verschwunden, aus Gründen die auf der Hand liegen und dann doch im Einzelfall dementiert werden. Romantische Strömungen, die überholte Inhalte wiederaufnehmen, und zwar gerade aus einem bestimmten Sentiment für das Gewesene heraus, durchdringen nicht nur die breiten Niederungen trivialer Konsummalerei, sondern treten auch in den Regionen des künstlerischen Wagnisses auf, um dort gerade eine besondere geistige Abseitigkeit zu kennzeichnen. So begegnen wir etwa bei Marc Chagall sehr häufig einem jüdischen Musikanten, einem bärtigen Mann in langem Rock, der geigend vor dem Hause sitzt oder sogar auf dem Dach und verträumt in den Himmel spielt, nicht viel anders eigentlich wie wir es von Thoma und den Vielen seiner Art kennen. Sonst sind es mehr Eindrücke aus dem städtischen Konzertleben, die dem Maler unserer Läufte Stoff geben, zu Bildnissen einzelner Virtuosen oder allgemeineren Veranschaulichungen der Musiksaal-Atmosphäre, der großen Dirigiergebärde am Opernpult. Es ist immerhin wichtig, sich die Menge derartiger Impressionen von Verfassern, die schon einer älteren Generation zuzuzählen sind, und demgegenüber die Seltenheit ähnlicher Aufnahmen im Schaffen der jüngeren Kunstrichtungen vor Augen zu führen und daraus zu ermessen, eine wie viel geringere Bedeutung mindestens ein Teil der kulturell Weiterbestimmenden heute noch dem Konzert als Organ des Musiklebens beimißt.

Unter den sogenannten Expressionisten fällt allerdings ein Maler auf, der mit ungewöhnlicher Intensität immer wieder der bildmäßigen Ausdeutung von Konzerterlebnissen sich gewidmet hat: Max Oppenheimer. Die Erscheinung ist in diesem Zusammenhange nicht zu übergehen, wie auch man sie werten will. Wie hier das Schwirren und Schwingen der Tonmasse, die raumerschütternde Dynamik der Musik als Vibration der Bildformen veranschaulicht ist, das gehört bei aller Rezeptmäßigkeit des Verfahrens, bei allem gespreizten Manierismus jedenfalls zu den interessantesten Versuchen, die Schilderung ins Gleichnis hinüberzutreiben, ohne sie aufzugeben. In dieser nervös zerfasernden, überspitzenden Art hat Oppenheimer den Hl. Busoni am Klavier gemalt, inmitten eines mystischen Gewirrs von Notenblättern und huschenden Schatten, ferner die verschiedensten Kammermusik-Vereinigungen, Heß-Quartett, Klingler-Quartett, Rosé-Quartett u. a., porträtmäßig also, aber aufgelöst in eine allgemeine flackernde Erregtheit, schließlich in Großformat ein ganzes stürmisch aufgepeitschtes Sinfonieorchester, bei dem zur höchsten Steigerung des Effekts die Töne aus den Instrumenten zischen wie Dampf aus Ventilen. Ein in seinem äußerlichen Ungestüm für eine gewisse sensationelle Musikauffassung durchaus bezeichnendes Werk.

Demgegenüber dann viele stille Bilder, die den einsam für sich musizierenden Menschen geben, manche erfüllt von meditierender Wehmut, doch eigenartig herb verhaltenem Sentiment. Einige frühe Dinge von Erich Heckel kennzeichnen die Art: ein geigendes Kind, schüchtern steht es da und führt mit dünnem Aermchen den Bogen, bang hinhorchend auf die Töne — die Traurige mit der Laute, leise singend zu den behutsam von den Saiten gepflückten Klängen, dunkel in die Zimmerecke und in sich selbst zurückgedrängt. Die Ausdrucksmittel sind unendlich schlicht und von einer dämmernden Schwere, die nun eine ganz andere Seite der Musik symbolisiert. Der gedämpften Einzelstimme entspricht ein karges Melos der Um-

risse, deren Eckigkeit nicht alarmierende Pointe ist wie bei Oppenheimer, sondern Eindämmung des Gefühls erstrebt.

Kein anderes Musikinstrument erscheint in der nachimpressionistischen Kunst häufiger als die Laute, deren konzertfremde Schlichtheit damals von der Jugendbewegung wieder entdeckt worden ist. Laute und Violine entsprechen der sanft melancholischen, nach innen gekehrten Grundempfindung nicht der Zeit, aber exponentieller Gegenkräfte in ihr so sehr, daß ihre Formen als parabolische Zeichen und stets wiederkehrende Ritualien übernommen worden sind in die abstrakte, esoterisch von der sinnfälligen Erscheinung abgewandte Kunst des Kubismus. Obwohl diese Richtung mindestens ein Vorstadium des absoluten Bildes repräsentiert, dessen Verhältnis zur Musik noch zu erörtern sein wird, obwohl also im Kubismus die Beziehungen und Gliederungen der Form sich in einer Selbständigkeit entfalten, die durch keinerlei Rücksichten auf einen abzubildenden Gegenstand beschränkt ist, haben die in diesen Kompositionen allenthalben auftauchenden Umrisse und Fragmente von Musikgeräten mehr inhaltliche oder doch stimmungsmäßige Bedeutung als etwa in den Gemälden Henri Matisses ein Klavier, das dort einfach als farbiger Flächenwert im Bilde, dessen schwarzweiße Tastatur lediglich als streifiges Ornament funktioniert. Dagegen verwenden Picasso und die anderen Maler der kubistischen Schule Instrumentformen oder auch Notenlinien durchaus nicht ohne Hinblick auf deren Gefühlswert. Besonders häufig tritt in diesen Bildern ein Harlekin mit Guitarre auf, ein Nachfahre des musizierenden Narren von ehedem, gehörig zerlegt und geometrisch kompliziert, aber gerade in der lauschenden Melancholie seines Spiels deutlich. Diese Gestalt ist auch in der gleichzeitigen nichtkubistischen und in der nachkubistischen Malerei immer wieder anzutreffen. Man möchte sagen, Musikanten und Musikinstrumente erscheinen in der älteren Kunst fast immer als Ausdruck der Lebensfreude schlechthin, in der Kunst der Gegenwart zumeist als Ausdruck sanfter Schwermut. Man wird ihn selbst aus vielen jener zahllos nun entstandenen Stilleben mit Musikinstrumenten vernehmen, die eine ganz neue Form der Musikdarstellung überhaupt bedeuten. Jedes zweite kubistische Bild läßt die Konturen einer Laute oder Violine erkennen, mindestens einzelne Teile wie Schalloch oder den Hals des Instruments, Saiten spannen sich durch das Geflecht der Projektionsformen, verstreute Achtelnoten und aufgeklappte Notenalben fügen sich dazwischen. Vornehmlich Picasso und der unlängst verstorbene Juan Gris haben in ihren Stilleben nur selten auf die Einbeziehung musikalischer Motive verzichtet und haben sie auch in Werken einer weitgehend wiederhergestellten Gegenständlichkeit beibehalten.

Dem Harmoniestreben eines klassizistischen Objektivismus, wie ihn die jüngste Malerei in Frankreich, aber auch in Deutschland vielfach kultiviert, bietet die edel geschweifte Form einer Laute oder Guitarre stilgemäße tektonische Anlässe, wohingegen die Bekenner einer oft herausfordernd scharfen Sachlichkeit gerade für das vornehm-elegische Wesen dieser Instrumente keine Verwendung haben. Auch sie bauen zuweilen Musikgeräte in ihre Stilleben hinein, aber dann mit Vorliebe metallene Blasinstrumente, deren Mechanismus einen neuen Sinn für elegant funktionierende Apparate, deren blankes Gelb einen neuen Geschmack am Hellen und

Glatten besonders anspricht, und die an eine sehr präzise und vitale Musik denken lassen. Nur bedingt freilich wäre Max Beckmann den Malern der neuen Sachlichkeit zuzurechnen, ihm fehlt das kühl Protokollierende durchaus, und wenn er ein Saxophonstilleben aufbaut, so hat es seinem immer noch expressionistischen Verlangen am verbeult Klobigen vor allem doch die gewundene Form dieser Instrumente angetan. Auch in früheren Werken Max Beckmanns, grotesk-grausigen Gesichten eines phantastischen Realismus und spukhaften Fastnachts-Clownereien, finden sich überall Musikinstrumente angebracht und eingeklemmt, möglichst ordinäre wie Leierkasten und Harmonika vor allem, dazu blecherne Grammophontrichter; ein Selbstporträt zeigt den Künstler sehr charakteristisch mit einer Kindertrompete auf dem Schoß. Es sind stöhnende Apotheosen des niederen Musiklärms, die in diesem Zusammenhange nicht vergessen werden durften.

Die Maler eines leidenschaftslos registrierenden, detailgenauen Objektivismus jüngster Observanz haben naturgemäß keine besonders innige Beziehung zur Musik. Keiner von ihnen hat sich vorerst irgend systematisch mit ihrer Darstellung abgegeben. Sie bekennen sich zumeist, persönlich wie im Bilde, zur freudigen Präzisionsrhythmik der Jazzband, ziehen das mechanische Instrument und gute Platten einem in Gefühl verschwimmenden Konzertgenuß vor und sind betont gute Tänzer. Die Musik wird diese keineswegs leichtfertige, sondern sehr entschiedene Konfession einer ganzen Entwicklungsschicht bildender Künstler wohl oder übel zur Kenntnis nehmen müssen. Die Musikauffassung solcher Maler erhellt auch aus einem mir kürzlich vor Augen gekommenen Porträt des Komponisten Hauer von W. Schad, das keineswegs den Musiker betont, sondern den Kopf unter eine eiserne Brückenkonstruktion stellt. Nicht Notenrolle oder gar Muse als Attribut des Tonsetzers, sondern ein Produkt technischer Berechnung und Montage.

Die Muse, die heilige Cäcilie, Apollo oder sonst eine allegorische Personifikation ermöglichte es ehedem der Malerei, die Musik selbst zu veranschaulichen. Nun, diese ganze Komparserie von Ersatzfiguren der Idee ist längst abgebaut. Dafür ist die Methode des reinen Gleichnisses bis in die letzten Konsequenzen entwickelt worden, die Malerei hat sich die Gestaltungsprinzipien der Musik zu eigen gemacht und unter völligem Verzicht auf Schilderung eines optisch Wahrgenommenen Bilder geschaffen, die nichts sind wie kompositorische Gefüge farbiger Einheiten, immateriell wie Klänge, rhythmisch zum Ganzen geordnet. Neigt man ganz allgemein vor Werken heutiger Kunst dazu, weniger von ihrem illustrativen Inhalt als von der Melodik der Linien und den kontrapunktischen Bezügen zu sprechen, so bleiben die Ergebnisse jener absoluten und frei konstruierenden Malerei überhaupt unfaßbar, solange sie nicht im Sinne musikalischer Gestaltungen erkannt werden, als gesetzmäßiges Spiel von Wertverhältnissen und als logischer Ausbau eines thematischen Ansatzes unter bestimmten Bedingungen etwa der harmonischen Spannung und Entspannung. Neben chaotischeren Musikgleichnissen solcher Art sind mathematisch disziplinierte, neben formelhaft simplen die in sich mannigfaltigsten entstanden; in den zahllosen kleinen Imaginationen eines Paul Klee sehen wir den Traumgeist der Musik, ihr ätherisches Wesen, ihren Uebersinn geborgen. Niemals zuvor vermochte Malerei in dieser Unmittelbarkeit ihrer habhaft zu werden.

„Traumwandel"

Oper in zwei Akten von Karl Heinrich David

Die schweizerische Opernproduktion ist nicht eben groß. Hans Hubers Bühnenwerke, die voll köstlichster, aber zu wenig dramatisch gestalteter Musik stecken, teilweise auch an dramaturgischen Mängeln leiden, werden immer hier und da wieder erscheinen, aber sich nicht dauernd behaupten können. Erst mit Schoecks „Ranudo", „Venus" und „Penthesilea" hat die Schweiz Vollgültiges auch für die Oper geleistet. Neuerdings sucht sich nun auch *K. H. David* (geb. 1884 in St. Gallen, lebt in Zürich) die Bühne zu erobern. An Schoecks letzten Werken (vor allem der „Venus") ist er nicht achtlos vorbeigegangen. Weniger in direkter Anlehnung als vielmehr in der Art der Versenkung und persönlichen Durchdringung und Verinnerlichung des Stoffes steht er Schoeck einigermaßen nahe — so grundverschieden und von unterschiedlichem Format die beiden Musiker sonst auch sein mögen.

Von einer der okkulten Erzählungen von *J. Turgenjew* („Das Lied der triumphierenden Liebe") wurde David durch Jahre hindurch angezogen, bis er selber den Text mit starker Konzentration auf den Ideengehalt des Seelendramas und mit geschickter Beschränkung auf wenige die Handlung tragende Personen geschrieben hatte, worauf die Komposition sich rasch anschloß. Was der Novelle gegenüber an Intimität und an Nuancen verloren gehen mußte, das hatte in diesem Opernbuch die Musik nicht nur zu ersetzen, sondern in eine andere Sphäre zu heben und zu höchster Intensität zu verdichten. Und gerade dies ist David — trotz mancher Schwächen die der ganzen Oper anhaften — in bedeutsamer Weise gelungen. Die Zurückdrängung der epischen Momente und die wirksame dramatische Zuspitzung der Geschehnisse ermöglichen es, die düstere, zweiaktige Opernhandlung mit wenigen Worten zu erzählen:

Valeria lebt an der Seite ihres Gatten Fabius ein freundlich behütetes Leben. Durch die vorgeahnte und an ihrem fünften Hochzeitstag zur Wirklichkeit werdende Rückkehr des in fremden Ländern verschollenen Jugendfreundes Mutius bricht in ihr die halb unbewußte Sehnsucht nach stärkerem Erleben auf. Von der magischen Kraft seines Geigenspieles gezogen, von eigenen Wünschen getrieben, verfällt sie trotz allem Wehren gegen die unheimliche Gewalt, die sie zu vernichten droht, dem „Lied der triumphierenden, beglückten Liebe"
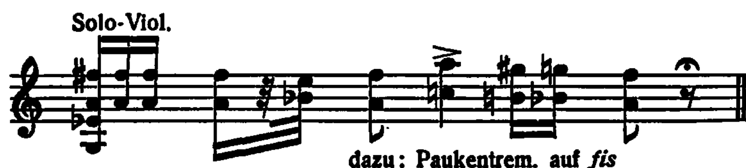
Mutius:

Das Lied der tri - um - phie - ren - den, be - glück - ten Lie - be — !

Str. *sf* *p* Klar. *pp*

sf

und findet nächtlich traumwandelnd den Weg zum Geliebten. Fabius ersticht den Zerstörer seines Glücks und Valeria, von der Uebermacht des Erlebnisses gebrochen, sinkt neben dem sterbenden Mutius entseelt nieder. — Wesentlich ist, daß sich die Liebesvereinigung zuerst in einer geträumten und dann erst in einer wirklichen Szene abspielt. Dies ergibt wunderbare Möglichkeiten für einen auf das Symbolische und Ewige des Seelendramas mit besonderer Intensität gerichteten Komponisten. David will eine Art *Kammeroper* geben; die differenzierte Stimmungswelt des Stoffes sucht er vor allem in der eigenartigen Klangatmosphäre, die von einem reichbesetzten aber zumeist kammermusikalisch geführten Orchester beherrscht wird, zu verwirklichen. (Klavier und Harfe sind bedeutsam verwendet.) Das Besondere des musikalischen Stiles von „Traumwandel" liegt aber darin, daß nicht eine undramatisch-impressionistische, auf Farbwirkungen abstellende Stimmungsmusik, sondern, dank einer aus dem allgemeinen Stimmungsuntergrund sich zu charakteristischem Ausdruck erhebenden Thematik, eine sinfonisch aufgebaute, von starken dramatischen Impulsen belebte Opernmusik ersteht. Es gibt kaum etwas Zufälliges in dieser Oper und so ist der Eindruck — mag auch die Erfindung des unmittelbar Mitreißenden etwas entbehren — ein durchaus zwingender. Die stärksten Wirkungen gehen von dem fantastischen Geigenspiel des Mutius aus. Hier erhebt sich Davids Musik zu einer unbedingt eigenen Ausdrucksweise. Ein seltsam-lockendes, in zartesten und wildesten Schattierungen aufklingendes Motiv beherrscht die nächtlichen Traumszenen:
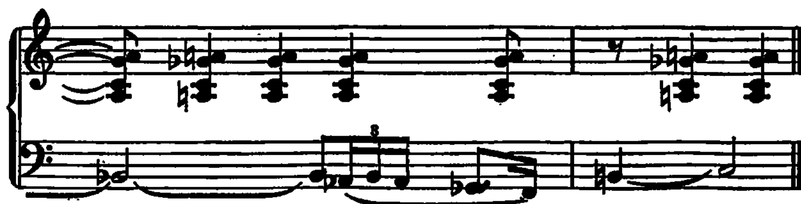


Am intensivsten verdichtet es sich vielleicht am Schluß der 3. Szene, wo (nach dem leisen Verklingen der Geige) Flöte und Streicher es in dieser Weise verschweben lassen:

Fl. Hrf. Vorhang fällt
Solo-Viol. *pp*
Str.

Zur Illustrierung der Thematik, die in glücklicher Art zwischen sinfonischer und charakteristisch-symbolischer Formung die Mitte hält, sei noch das folgende, Vorspiel und erste Szene wesentlich erfüllende Thema angeführt:

Lento
pp
espr.



Die Qualitäten dieser Oper sind subtiler Art. So wenig die Musik sich als Spezialistenkunst gibt, so wenig ist sie doch ihrer Substanz nach sowohl wie nach der Stoffwelt, der sie entstammt, für die Menge äußerlich wirksam genug, um auf einen lauten Erfolg rechnen zu können. — Die düstere Grundhaltung und das zwischen Traum und Wirklichkeit wechselnde Geschehen sind in der Musik zwar überzeugend gestaltet, bedürften aber einer stärkern Stützung durch das Bühnenbild und die gesamte Regie als sie dem Werk in der Züricher Uraufführung zuteil wurde. Der Inszenierungsstil, den die subtile „Traumwandel"-Oper erfordert, war trotz schönem Bemühen um eindrucksvolle Bilder nicht genügend getroffen. — Die vom Komponisten selber geleiteten Aufführungen ergaben bei wiederholtem Hören noch eine Vertiefung des musikalischen Eindrucks und lassen die Hoffnung als begründet erscheinen, daß sich das eigenartige und ernste Werk auch an deutschen Bühnen den verdienten Erfolg holen wird. *Willi Schuh, Zürich.*

Berliner Memorial

Egon Petri im Beethoven-Saal. Ein kurzes Programm, kurz wie ein Drahtseilakt, man hält es nicht lange aus dort oben im Virtuosen, wo zwischen der Erregung des einmal geglückten Moments und der Langeweile immerwährenden Gelingens haarfein die Grenze gezogen ist. Nur Liszt: die transzendenten Etuden und die Paganinistudien. Wie hat sich das in der dritten Generation geändert, die der Busonischüler repräsentiert. Die technische Transzendenz der Etuden ist geschrumpft und läßt die heillose Immanenz ihres Gehalts ohne Gnade erkennen. Das heißt aber auch, daß sie ohne Gnade gespielt werden müssen. Das Licht, das einmal in den Festsälen der Etuden leuchtete, ist ausgegangen, dem Pianisten bleibt nichts zu tun übrig als mit den Windstößen eines heftig jagenden, schwarzen, kühlen Klavierklangs Fenster und Türen aufzustoßen, die gähnenden Räume und verlassenen Nischen auszufegen, einmal eine Vitrine klingen zu lassen und durch Ritzen und Kamine zu entweichen. Petri spielt den Kehraus der Klavierromantik; was ihm da tanzt, sind schon die Gespenster der toten Werke. Dem unerbittlichen Gericht, das über den verlorenen Schein hier ergeht — der Pianist ist allein Vollstrecker des geschichtlichen Urteils, nicht sein Finder — ist angemessen die Unfehlbarkeit, mit der es sich ereignet. Diese Etuden mochten lebendig sein, solange man sich noch an ihnen vergreifen konnte. Nun sie vom Pianisten nichts mehr fordern, was er ihnen nicht im voraus geben würde, ist aus ihnen die einzige Relation zum wirklichen Menschen genommen, die einmal in ihnen war: ihre Schwierigkeit; der letzte Widerschein des Beethovenschen Pathos der Tat, die endlich getan sein muß, des schwer gefaßten Entschlusses, den, da ihn der Komponist nicht mehr aufbringt, wenigstens der vergängliche Interpret leisten soll. Unter Petris Händen klingen die Stücke, als seien sie leicht, aber es ist nicht die Leichtigkeit seiner Beherrschung, sondern die Leichtigkeit dessen, daß dem fortgeschrittensten Stand der Pianistik selbst die Etuden nichts mehr aufgeben. Unerbittlich raubt ihnen Petri ihr Geheimnis mit dem letzten Zweiunddreißigstel, das er ausspielt. Im Publikum sind viele russische Emigranten.

* * *

Scherchen-Konzert in der Singakademie, am gleichen Abend. Wer irgend in Berlin Fühlung mit neuer Musik hat, ist zugegen; Scherchens Programme sind auch in Berlin Ausnahmen einer Regel, die am Rufe der Modernität ihr Genügen hat, ohne ihn ernstlich zu legitimieren. Scherchens Direktion hat sich in den letzten Jahren noch sehr gelockert, an manueller Leichtigkeit gewonnen, ohne an geistiger Qualität etwas einzubüßen. Außer zwei bekannten Stücken von *Kaminski*, dessen

beredte Advokatur Scherchen hartnäckig führt, gab es zwei Psalmen von *Ernest Bloch*, deren akzentuiertes Judentum im Endeffekt der Neugotik Kaminskis nicht so unähnlich sieht; wie denn heute, da die Produktion großer sakraler Musik verstummt, die Konfessionen in der Imitation der verlorenen Gebundenheit dicht aneinanderrücken, so daß binnen kurzem ein Esperanto religiöser Verständigungskunst zu erwarten steht. Sein echtes Zentrum hatte der Abend in zwei Werken österreichischer Provenienz. *Hauers* auf dem Frankfurter Musikfest aufgeführte Orchestersuite erscheint, um zwei Stücke verkürzt, in einer neuen Bearbeitung. Die Bearbeitung ist nichts anderes als die Aufnahme der Scherchenschen Retuschen in den Text, jener aus erfahrener Klangphantasie und sachlicher Vorsicht gezeugten Retuschen, deren Kontraste die Frankfurter Aufführung retteten und auch über die Berliner positiv entschieden. Immerhin gibt das Stück selbst genügend Unruhe und helle Absicht her, um den Erfolg von Scherchens inspirierter Interpretation auch selber zu tragen. Die sechs Orchesterstücke Op. 6 von *Anton Webern*, fast völlig unbekannt, zählen rundweg zu dem größten und substantiellsten, was an neuer Orchestermusik besteht. Für starken Apparat geschrieben, binden sie die zarteste Präzision des Webernschen Klanges mit der Schlagkraft gewaltig geprägter Partikeln, in denen voll symphonische Expansion sich auskristallisiert. Wer gewohnt ist, bei Webern, einzig den trauernden Monolog der verlassenen Seele zu suchen, den belehren die Stücke rasch eines anderen; ein Trauermarsch findet sich darin, dessen furchtbarer Ausbruch wahrhaft mehr Traumgesicht der Zeit als private Klage freilegt; den mächtigsten Stellen von Schönbergs fünftem Orchesterstück, der „Glücklichen Hand", des „Wozzeck" ist dieser Marsch ebenbürtig. Er zeigt zugleich dialektisch den tiefsten Punkt jenes Ueberganges von Mahler zu Schönberg an, der in Bergs „Wozzeck" später sich gänzlich realisierte. Von der Vollkommenheit der Stücke in Thematik, Bau und gar Klang eine Vorstellung zu geben, vermag nicht der Bericht, sondern allein allenfalls die genaue Analyse, die endlich fällig wäre. Fälliger freilich noch bleibt die allgemeine Aufführung des Werkes. Es wird allerdings schwer fallen, Scherchen zu überbieten, der die Stücke mit besessener Leidenschaft entzündete und leuchten ließ.

* * *

Gegen *Klemperers* Aufführung des Don Giovanni wehrt sich in Berlin nicht die Reaktion bloß, sondern auch die Schar derer, die Farbe und Sinnlichkeit gepachtet haben. Es wird dabei nicht immer strikt zwischen musikalischer und szenischer Interpretation unterschieden. Auf der Bühne gibt es Bilder von Dülberg, auf denen freilich mit allem hispanischen Getue aufgeräumt ist und darüber hinaus mit allem unglaubwürdigem Ornament; aber mit viel Takt wurde vermieden, kunstgewerbliche Stilisationen oder klappernde Konstruktionen dafür aufzubauen; die Szene, wie knapp auch reduziert, behält doch stets Atmosphäre noch. Klemperers musikalische Leistung vollends überzeugt. Gewiß, die neckischen Amoretten, die man sich bei Mozart nicht abgewöhnen will, sind gestürzt und auch die romantisch-expressive Deutung der Melodien hat ihr Recht verloren; dieser Don Giovanni ist Ernstfall; Walten und Versöhnung des Schicksals und so wenig Opera buffa wie Musikdrama, zwischen welche Pole ja das Werk gemeinhin eingespannt wird. Allein mit der Formel Sachlichkeit Klemperers rücksichtslose Ausformung der musikalischen Gestalten abzutun, wäre so sinnlos wie böswillig. Denn um wieviel fremder ihm die Arien geraten, um so viel mehr betreffen sie uns selber. Ein sforzato, eine Dehnung, eine neue zusammengefaßte Phrasierung oder eine frisch hörbare Begleitstimme setzen ein ganzes Stück ins Licht der Aktualität: Aktualität, die am Bau des musikalischen Gefüges und dessen Evidenz ihr oberes Maß hat. Die veränderte Anschauung findet sich denn auch durchs Detail belohnt. Wenn die betrogenen Rächer den demaskierten Kavalier als Diener erkennen und „wie? Leporello!" singen, so breitet sich bei Klemperer über die Demaskierung ein Schauer des Erkanntseins, wie er in die tiefsten Schächte der Oper leitet und jedenfalls ihrer psychologisch expressiven Deutung sich versagt. Ueber aller Tektonik endlich setzt sich stets und stets wieder Klemperers dämonischer Zug durch. Nie kam der Gast steinerner als in dieser Aufführung. Der Mangel bedeutender Solisten, den man des weiteren Klemperer zum Vorwurf macht, wird nirgends fühlbar. Seine Solisten reichen aus, die Intention des Dirigenten herauszubringen und werden ihr nicht aus eigenem gefährlich. Das läßt sich allerdings nur durchsetzen, wo die Intentionen des Dirigenten so tragfähig sind wie eben bei Klemperer. — Auf der gleichen Höhe hält sich die Aufführung des Fidelio. Sie ist streng um die Mitte der Kerkerszene aufgebaut; die dritte Leonorenouvertüre fällt fort, die Exposition des ersten

Aktes bleibt im Helldunkel eines ingrimmigen Humors, aus dem allein das Quartett wie ein Stern sich löst; dann aber, zumal in der Florestanarie und auf der Höhe des Kerkerbildes, durchschlägt der Funke des Klempererschen Willens unaufhaltbar alle Form und allen Vordergrund und dringt ins Herz von Musik. — Darin ruht die Singularität des Dirigenten Klemperer: daß er die freie Gewalt der Person, die stets sonst bei Dirigenten der zeitlichen Notwendigkeit entgegensteht und sie zu Beschwörungen des Vergangenen verführt, mit dem vollen materialen Bewußtsein der Aktualität vereint. Nirgends ist die Antithese von Strenge und Freiheit in besserer Synthese aufgehoben als bei ihm.

* * *

Ein neues Quartett, *Guarneri*-Quartett, mit dem Primarius *Karpilowski*. Merkwürdiger Fall: hier wird etwas nachgeholt, was längst hätte sein müssen, was zu seiner Zeit nicht existierte, nun erscheint, da die repräsentativen Gehalte ihre Aktualität bereits eingebüßt haben. Dies Quartett ist ein Quartett des *Impressionismus* in weit genauerem Sinn als die romantischen Quartette, deren Formbewußtsein, stets noch im Kontakt mit der akademischen Tradition, die letzten Konsequenzen impressionistischer Wiedergabe vermeidet. Es orientiert sich völlig am Klang, und tatsächlich, es gibt kaum einen subtileren, schwingenderen, kaum auch einen reineren Quartettklang als jenen. Es ist weiter vom harmonischen Bewußtsein beherrscht: die metrisch-rhythmischen Probleme sind ihm Probleme des Zusammenfallens von Akkordtönen zumeist. Das Korrelat jener überaus feinfühligen Bemühung heißt: Stimmung, und selten rückt die übertragene Bedeutung des Wortes näher an die ursprüngliche der Temperiertheit herab. Bei Debussy und Ravel wäre das nichts Neues; bei Haydn und Mozart ist es kaum ernstlich versucht worden. Es mag nicht zufällig sein, daß bei der Vorherrschaft der Vertikale die Horizontale sich nicht ganz realisieren läßt; das laisser vibrer fällt in den Rhythmus, die Konstruktion zieht sich in Akkorden zusammen, anstatt daß die Metrik sichtbar gespannt würde, so wie ja auch bei Debussy in Wahrheit die achttaktige Periode noch herrscht; und plastische Deutlichkeit der Hauptstimmen verbietet die Rücksicht auf den vorausgesetzten, nirgends angetasteten Gesamtklang. Damit sind die Grenzen jener Art der Interpretation klar vorgezeichnet. Immerhin ließ sich ein Haydn erstaunlich gut akkomodieren; nur an Mozarts d moll-Quartett wurde die tiefe Unvollständigkeit der Verfahrungsweise ersichtlich. Aber es ist notwendig und gut, daß eine bestimmende Linie der kompositorischen Geschichte hier interpretativ zu Ende gedacht wurde. Vielleicht führt die interpretative Linie auch so zum Umschlag. Bis dahin jedenfalls wird das Guarneri-Quartett viel Erfolg haben.

* * *

Jascha Horenstein. Der junge Dirigent steht an der Schwelle des Ruhmes. Er wird sie überschreiten. Zum herkömmlichen Kapellmeister steht seine Art völlig disparat. Keine runde Geste gibt es und keine befehlende Miene: maßlos und schmerzvoll zuckt dies Dirigieren um seine Absicht. Aber es erreicht sie. Ob er das Orchester überredet oder überlistet oder in Angst versetzt, es folgt ihm. Und was ertönt, hat das echte Signum des großen Dirigenten: Verwandlung. Der erste Satz der vierten Symphonie von Brahms, den man so lange nun schon als erweitertes Klavierquintett gehört hat, klingt mit einem Mal wie ein Mahler, so tief und grell und durchschluchtet; die Brahmsische Dissonanz fällt aus ihrem sicheren Klangraum in den Abgrund der bodenlosen Trauer. Im zweiten Satz: so ohne Scham, so entbunden klagt keine Brahmsische Klarinette. Und keine Brahmsische Freude stampft wie das Scherzo. Das ist eine andere, offene, hüllenlose Landschaft; in ihr erst wieder verteidigt sich die Brahmsische Symphonik. Freilich wird sie zur Vernichtung an der Passacaglia, deren Stunde nun auch schlug. Aber was zu retten ist, wird auf Horensteins schwankendes, ungewisses, bis zum Zerbersten angefülltes Auswandererschiff mitgenommen und wird an seinem Ort ankommen. Er brachte weiter die indianische Fantasie von Busoni, Potpourri aus Ueberdruß an den schweren dynamischen Formen, mit guten Themen und viel Ueberflüssigem, das sie umgibt, aber doch um der erwachenden Erkenntnis willen sehr wert zu hören. Petri als Solist wieder unübertrefflich.

* * *

„Entführung" unter *Bruno Walter*. Im tödlichsten aller Opernhäuser eine Vorstellung, die festlich ist ganz und gar. Festlich schon das Piano des Beginns; dies Piano der Erwartung; festlich der Ziergesang der Ivogün, festlich die Sammlung des Quodlibets am Ende. Festlich: aber für wen?

Wer feiert da mit dem Dirigenten? Das bleibt die Frage und Walters Direktion löst sie nicht vollständig. Denn dies gewählte Musizieren ist aufs Genießen von Connaisseuren eingestellt und auf sie hat eine Mozartinterpretation nicht mehr zu zählen, sondern allein auf die Wahrheit, die ihn ihr selber ist. Darin mag sich die Romantik Walters am sichtlichsten zeigen: daß sein Spielen überall und stets das Vernommenwerden einkalkuliert, nicht den Hörer produzieren oder wenigstens verändern will, sondern seine Bereitschaft und Genußfreudigkeit voraussetzt; sie fehlt aber und wo sie vorhanden ist, ist sie schlecht genug. Gewiß, Bruno Walter kann auf dem Orchester Klavier spielen wie kein zweiter, aber es ist zu fragen, ob das Orchester dazu da ist, daß man Klavier spielt auf ihm. Die Gefahr der Uebernuancierung, der Verdeckung der Formen meldet sich vernehmlich und so herrlich Walters luzide Allegri daherkommen, so nahe sind die langsamen Tempi oftmals bereits schon der Sentimentalität. Auch ist die Regie recht sehr zurückgeblieben, der doch kaum schönere Aufgaben heute gestellt sind als gerade in der Entführung. Aber der Glanz der Aufführung bleibt erhalten, wenn es auch leise bereits der Glanz des Gewesenen ist. Grazie, Können, höchst bedachte Oekonomie der *Ivogün* triumphieren. Neben ihr vermag die Blonde von *Lotte Schöne* sich gut zu behaupten.

* * *

Strawinskij-Generalprobe, unter *Klemperer*, bei Kroll. Ich dachte, in dieser klassischen Tragödie müßten plötzlich Herrn im Frack erscheinen und einen Charleston tanzen, später hörte ich, daß ein Frack in der Tat vorgesehen und unrechtmäßiger Weise durch ein „zeitloses Kostüm" ersetzt war. Der Text des Oedipus stammt vom leibhaftigen *Cocteau* und wurde von einem Herrn *Danielou* in ein Latein übersetzt, das allein noch von dem Deutsch der pseudonymen Uebersetzerin geschlagen wird. Es ist ein Latein wie aus Mustersätzen für Tertianer; „Audituri te salutant", wenn schon keine Morituri, darin, während andererseits das beharrlich repetierte oracula oracula an eine nicht unbekannte chanson aus Italien gemahnt. So sieht die neue Klassizität von innen aus. Und die Musik? Man denke ein Händelsches oder besser noch vor-Händelsches Oratorium (sehr gut erinnert Einstein an Carissimi) seines Fleisches beraubt, sein Gerippe in die Luft gesprengt, die Trümmer nach dem Plan des Gerippes zusammengefügt, mit Beton ausgefüllt und gebunden. — Es ist der gewaltige Vorsprung Strawinskijs vor aller neuen Klassizität vom Tage, daß er die Unmöglichkeit der Restitution der alten Formen erkennt und mitdenkt, die er zugleich unternimmt. Solange er mit den Formen sein grausames Spiel trieb, mochte er mit der Negation der falschen Form der wahren zentral nahe rücken. Nun er aber der Negation vergißt und sie an den Rand eines Spieles verbannt, das gerade noch als Spiel, als solches jedoch bereits wieder für ernst genommen sein will, ist Unwahrheit das Zeichen seiner Produktion. Als Spiel müßte der Oedipus langweilen und als reales objektiv verbindliches Oratorium kann seine Maskenstarre nie und nimmer gelten. Sie bleibt die vorgeschobene Position eines sehr Pariserischen, arrivierten, zweifelnden und irrealen Individualismus, der heute Fußbälle und morgen Kathedralen goutiert wie gestern Orchideen. Hier wird schwarze Messe gehalten und nichts erweist stringenter die Desorientiertheit der kompositorischen Gesamtsituation, als daß man sie als Festgottesdienst zelebriert und in aller Biederkeit in ihre dunkle Gefolgschaft tritt; wobei, wohlgemerkt, der satanische Trotz Strawinskijs stets noch der Wahrheit näher wohnt als die konziliante Zeitgemäßheit seiner Trabanten. Er hat den Trotz freilich diesmal recht tief versteckt und es den schlechten Trabanten bis hinab zur armseligsten Reaktion, die von Backsteinrenaissancen lebt, sehr bequem gemacht. — Das Komponierniveau des Oedipus ist höchster Art; der ehern geschlossene Orchesterklang, die verschränkte Harmonik, der Bau und der Rhythmus in sich stimmig, hoffnungslos stimmig. Dem Oedipus, wenn er ein Meisterwerk ist, läßt sich das schlimmste nachsagen, was man einem solchen nachsagen kann: er gleicht völlig der Imagination, die man sich, ohne ihn zu kennen, von ihm macht und, laut eben jenem Cocteau: „ein Meisterwerk sieht nie aus wie ein Meisterwerk." Nirgends, aber auch nirgends wird das Gefüge der Stilisation von einem Moment realer, bedrängender, unvermittelter Musik gesprengt; und ihre Brüche allein könnten sie doch retten. Als ihr einziges Korrektiv erscheint der Frack, der fortblieb. Es läßt sich nicht leugnen, daß dem Eröffnungschor in seiner Starrheit eine steinerne Gewalt innewohnt, die man fühlt und vor der man zittern könnte wie vor echtem Gebirge. Indessen bald stellt sich heraus, daß es doch Beton ist; dem Berg fehlt das Tal und die Schlucht. Man hat es nicht nötig, Strawinskij den Respekt zu attestieren; man

ist ihm zu viel schuldig dafür. Man hat, vollends wo es um das deklarierte standard work seines neuen Stiles geht, allein nach dem Realitätsbestand zu fragen, der hier verneint werden muß. — Es folgte die „Mavra“, die in freilich grandioser Stumpfheit ihren eigenen Mangel an Humor belacht haben möchte; wozu nur eben die Szene ihr nicht verhilft, auf der die obstinaten Achtel wie Hammerschläge eines Tapezierers hallen. Zum Schluß gab es die „Petruschka“ und das vergängliche Werk vergangenen Stiles, die Parodie, der Spaß vermochte über allem trügenden Ernst ihre Dauer zu legitimieren: Ewigkeit der Jahrmärkte, auf denen untere und obere Musik undurchdringlich sich begegnen. Die Aufführungen waren exemplarisch.

Geschrieben Februar 1928. *Th. Wiesengrund-Adorno, Frankfurt a. M.*

Bücher und Noten

Herman Roth: Elemente der Stimmführung. 1. Heft: Ein- und Zweistimmigkeit. Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart.

Herkömmlich ist es bekanntlich auf den Musikschulen, den „Theorieunterricht“ mit der Harmonielehre zu beginnen. Diese ist obligatorisch für alle Schüler, und nur künftige Komponisten oder besonders befähigte Reproduktionsbeflissene werden zu den kontrapunktischen Studien zugelassen, die bei den Andern in dem Ruf oder Verruf einer Art grauslicher Geheimlehre stehen. — Den Lehrgang, den ich durchlaufen habe, war ein anderer, da ich mit Kontrapunkt Fuxscher Observanz begonnen, und Harmonielehre niemals genossen habe. Sie habe ich erst getrieben, als ich sie, 30 Jahre alt, am Kölner Konservatorium *lehren* sollte. Es hat mein Bildungsweg sein Gutes gehabt, da ich von Anfang an mich gewöhnt habe, mehr in Stimmen, als in Akkorden zu denken, und diese mehr bloß als die Räume zu empfinden, in denen die Bewegung der Stimmen sich vollzieht. Aber er hat auch sein Schlechtes gehabt; denn die Zeit, auf deren Musik die Fuxschen Regeln ohne Prolongation einigermaßen passen mochten, ist, wenn je gewesen, längst dahin. Daher wirkt Fux hemmend und verwirrend, solange die Verbindung seiner Regeln mit der wirklichen Musik, und besonders ihrer neueren durch die Instrumente bestimmten Entwicklung dem Adepten nicht aufgegangen ist. Er schwankt unsicher und unstet zwischen der prinzipiell vertikal harmonischen und der horizontal melodisch-kontrapunktischen Grundeinstellung hin und her. Wäre diese Gefahr nicht, so stünde für mich außer Zweifel, daß Fux diejenige Lehre bietet, die als beginnliche Grundlage für den theoretischen Unterricht zu dienen hat. Aber „gebranntes Kind scheut das Feuer“. So habe ich lange gedacht.

Nun war es für mich eine große Ueberraschung, in dem kürzlich erschienenen musikalischen Lehrbuch *H. Roths „Elemente der Stimmführung“*, sowohl die Fuxsche Lehre ans Licht geholt, und in ihrer grundlegenden Bedeutung gewürdigt zu finden, als auch die von mir bisher so schmerzlich vermißte Verbindung der abstrakten Grundlehre mit der wirklichen Musik, ja der Moderne, durch glückliche Anwendung von Schenkers Prolongationslehre hergestellt zu sehen. Bei der Unmöglichkeit, den reichen, schon an sich knapp gefaßten Inhalt der Schrift im Rahmen einer Zeitungsbesprechung eingehend und ausführlich zu entwickeln, muß ich mich darauf beschränken, dem Leser dieser Zeilen wenigstens einige allgemeine Andeutungen zu geben, die ihn, wie ich wünsche, zur Lektüre des Buches reizen mögen. Denn gerade im gegenwärtigen Zeitpunkt, wo die lang dauernde Präponderanz des akkordischen Elements der Wertschätzung des linear-kontrapunktischen gegenüber entschieden im Abnehmen begriffen ist, und eine gewisse unklare trübe Gärung viele Geister ergriffen hat, ist Roths tiefschürfendes Buch von besonderer Wichtigkeit, weil es Klarheit schafft, bei guten neueren Produkten die Verbindung scheinbar regelloser Exzentrizitäten mit dem zentralen Gesetz nachweist, und daher andererseits uns in den Stand setzt, nur scheinbare Regelwidrigkeiten von wirklich Sinnlosem zu unterscheiden. — Roth stellt, wie gesagt, den strengen Satz als die natürliche Grundlage des stimmführerischen Handwerks heraus, und er hält mit Recht den damit gegebenen Gang der theoretischen Ausbildung keineswegs nur für lernende Tonsetzer für verbindlich, sondern gleichermaßen für unumgänglich zur Entwicklung des technischen Verständnisses bei den Reproduzierenden, da ja, wie Roth sagt, „im gesunden Handwerk

stets die Ausdruckswirkung mitlebt". Glücklicherweise weiß dabei Roth sehr wohl im Gegensatz zu dem einseitig beschränkten Konservativismus der orthodoxen Fuxnachfolge sich dem — obzwar prinzipiell anerkannten — Meister gegenüber in geistiger Freiheit zu behaupten. Mir speziell waren beim Lesen des Buches besonders interessant auch die Darlegungen Roths bei Besprechung der Bildung des cantus firmus, also der rein einstimmig erfundenen Melodie. Sehr deutlich erinnere ich mich, daß, als Grell uns Schüler seinerzeit im Sinne Fuxens einstimmige Melodien zu erfinden anhielt, wir dies als Marotte des alten verehrten Lehrers ansahen, und erst später habe ich den Sinn und Wert dieser Uebung verstehen und schätzen gelernt. Richtig erfaßt Roth das Intervall und seine Bedeutung gemäß der von ihm geforderten Orientierung am Gesang, daher die Bewegungsrichtung (auf- und abwärts), und die Weite des Schritts dafür entscheidend sind (und — möchte ich hinzufügen — die harmonische Beziehung zum Grundton der Melodie; denn z. B. der Schritt *f e* macht einen sehr andern Eindruck in einer Melodie, die aus *C jonisch* geht, als in einer, die aus *E phrygisch* gebildet ist). Wie weit Roth von so streng konservativer Grundlage aus in die Moderne Schritt für Schritt vorzudringen versteht, erweist sich schon bei bloßem Durchblättern des Buchs an den Namen der Komponisten besprochener und erklärter Beispiele. Da finden wir außer Zitaten aus den Klassikern Stellen aus Werken von Brahms, C. Franck, Chopin, Wagner, R. Strauß usw. Selbst P. Hindemith ist vertreten. Der Verfasser verspricht, den Ausführungen des vorliegenden Büchleins, die sich auf Ein- und Zweistimmigkeit beschränken, solche über Drei- und Vierstimmigkeit, Gattungsmischungen, und die daraus sich entwickelnden Uebergänge zum freien Satz nachzuschicken.
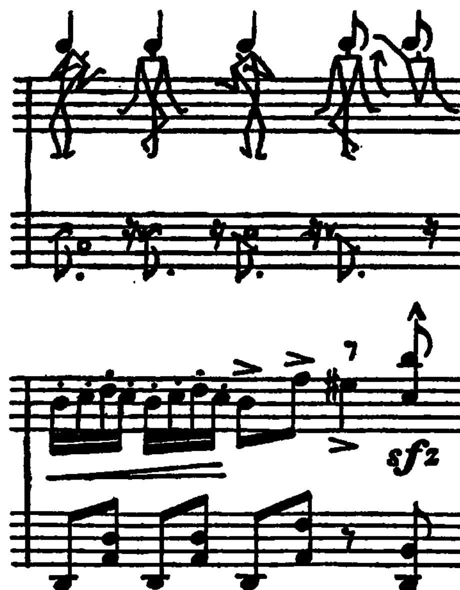
Die Schrift, wie sie vorliegt, ist sowohl als Lehrbuch für den Unterricht an höheren musikalischen Lehranstalten wie zum Privatstudium auf das wärmste zu empfehlen.

A. Mendelssohn.

*

Jaap Kool: Tanzschrift. Deutsche Ausgabe mit Abb. und Beisp. Edition Allard, Sèvres, Frankreich.

So sieht das Ding aus:



Das System: Um die Bewegung im *Raum* festzulegen, übernimmt J. Kool von der Musik die 5 Linien. Damit kann das Bühnenausmaß bestimmt werden, in dem sich die Bewegung vollzieht. Für die Bewegungs*art* ist folgendes erdacht. Ausgangs- und Endpunkt werden durch eine schematische Zeichnung fixiert; der Uebergang von der einen Position zur nächsten kann durch Bewegungslinien in den 3 Projektionen (also mit Hilfe darstellender Geometrie) sichtbar gemacht werden. Schließlich wünscht man zu wissen, *wann* eine Bewegung vor sich geht. Dies zeigen die Fähnchen an, die ja auch in der Notenschrift den zeitlichen Wert charakterisieren. Der Schrittwechsel ist demgemäß genau rhythmisiert. J. Kool denkt aber mit seinen Tanzschriftzeichen noch viel weiter. Im Exotik- und Orienttanz kommt dem Ausdruck der Hand, ja dem der Finger eine besondere Bedeutung zu; auch diese Eventualitäten sind hier in Betracht gezogen. Der Verf. verspricht, in Bälde Menuette der Lullyzeit zu rekonstruieren! Sein kleines Buch ist ein Lehrgang, mit einem 2. Teil als „Zeichenerklärung" und einem Chinesentanz in Tanzpartitur als Anhang. *A. B.*

Aus den Städten

Kassel. (Wir geben einmal einem „Unzünftigen", einem bekannten Schauspielkritiker, dem früheren Oberspielleiter des Schauspielhauses Düsseldorf und Verfasser des „Ekstatischen Theaters" das Wort.)

Armer Columbus. Zur Uraufführung von Erwin Dressels Oper „Armer Columbus" (Dichtung von Arthur Zweiniger) am Staatstheater in Kassel. —

Der neue Intendant des Kasseler Staatstheaters, Ernst Legal, hatte den Mut, das unbekannte Werk eines unbekannten Mannes aus der Taufe zu heben. Eines Mannes — kann man noch kaum sagen, denn *Erwin Dressel*, der Komponist des „Armen Columbus", ist heute erst ganze achtzehn Jahre alt. Schrieb allerdings neunjährig bereits eine Symphonie, machte mit fünfzehn Jahren ausdrucksreiche Bühnenmusiken für das Berliner Staatstheater und war als Siebzehnjähriger schon Kapellmeister an den Städt. Bühnen in Hannover. Unheimlich frühreife Entwicklung. Ein seltsames Geschick führte diesem jungen Musiker einen Textdichter zu — um fast drei Jahrzehnte im Alter von ihm entfernt — den Dresdener Bildhauer *Arthur Zweiniger*. Zweiniger — seit langer Zeit mit historischen Vorstudien zu einem Columbusdrama beschäftigt — gelangte dazu, die tatsächliche Komik in dieser großen Entdeckergestalt aufzuspüren und sie in einem Opernlibretto niederzuschlagen.

Columbus war nicht der ideale rastlose Geist, der ins Unbekannte trieb und seine Erkenntnis mit letzter Schärfe dafür einsetzte. Er hat sich in allen seinen Voraussagen geirrt, informierte sich halbgebildet aus trüben Quellen, aus populären Schriften älteren Datums. Nicht die Erdumseglung bannte ihn, sondern die Aussicht, reiche unbekannte Inseln auszubeuten. Dennoch hielt sich der geld- und machtbesessene Genuese — früher Handlungsreisender, später herumziehender Bettler und eitel-verlogener Schmarotzer — für einen Gottgesandten. Sein Wesen war: blinde Energie — und dennoch hat er Amerika entdeckt. Eine Don Quixote-Natur also, grotesk und tragisch zugleich. Ein fanatischer Dilettant, der kaum etwas von der Seefahrt verstand und nicht einmal die von ihm geforderte Navigationskarte liefern konnte. Dabei überaus anmaßend. Er verlangte nicht weniger als die erbliche Ueberlassung der Vizekönigswürde, des Großadmiralpostens, des spanischen Adelstitels — von Umsatzsteuer und Gewinnbeteiligung nicht zu reden. Kühn log er sich adlige Vorfahren zusammen und erfand sich selbst eine Studienzeit in Italien und eine Seefahrt nach Island — reine Ausgeburten seiner berechnenden Lügen-Fantasie. Als Vagant zog er mit zerschlissenem Mantel den spanischen Heeren nach — ein ewiger Bittsteller, von der Gnade schmutziger Wirtshausmägde lebend. Sein zweiter Sohn stammt aus solcher illegitimen Verbindung mit einer Magd. Trotz allem erzwang und verwirklichte seine Vitalität die Entdeckung Amerikas. In seiner Unsentimentalität, seiner kapitalistischen Gier, seiner ungebrochenen Kraft und Selbstüberzeugung war er wirklich — der erste Yankee. Amerikanisches Format hatten auch schon die Umstände, die Columbus Tat ermöglichten. Denn die Entdeckung Amerikas wurde tatsächlich — von jüdischer Seite finanziert. Und natürlich nicht mit eigenem Geld. Der Schatzmeister von Aragonien war ein gewisser Santangel, ein getaufter Jude, der die Ausrüstung der Expedition mit den Lösegeldern der aragonischen Polizeikasse durchführte. Eine tolle Groteske. So war die Zeit, so war Columbus.

Diesen tragikomischen Columbus gestaltet Zweinigers Opernlibretto — ein Versuch von bestechender Originalität. Columbus' Heldennimbus galt für unerschütterlich. Spanien und Italien beanspruchten noch im letzten Jahre stolz, sein Vaterland zu heißen. Ja, sogar heilig sprechen wollte man ihn schon einmal. Ein französischer Priester hat zu diesem Zweck ein dickes Buch geschrieben, in dem nachgewiesen werden soll, daß Columbus mit der schlimmen Wirtshausmagd, der Mutter seines zweiten Sohnes, in allen Ehren — verheiratet gewesen sei. Zweiniger löst den unhistorischen Heldenadel, den falschen Heiligenschein kühn von Columbus ab, um den echten Menschen zu zeigen — grotesk, tragikomisch, von unbezwinglicher Energie — einen Kerl von Format. Den ersten Amerikaner in seiner Verquickung von Geldgier und Frömmigkeit. Das Libretto gibt uns die Vorgeschichte: den schmarotzenden Bettler, die gewagte Finanzierung, den abfahrtbereiten Großadmiral. Die Folge der acht Bilder ist eher episch als dramatisch. Eher

ausladend als konzentriert. Humorgesegnet. Leider nicht frei von Theaterklischee wie in der Serenissimusfigur König Ferdinands. Der Schluß, in dem Columbus vor den Wolkenkratzern Neu-Amerikas aufwächst, ist stark, wenn auch unvermittelt. Sprachlich gelang Zweiniger hier eine Slang-Oper von volkstümlicher Derbheit und großstädtischer Schnoddrigkeit. Eine kräftige sprachliche Mischung, die wir vergeblich heute in unsern allzu literarischen Opernbüchern suchen. Hier haben wir endlich ein Libretto, das nicht schon mit literarischen Ausdruckswerten gesättigt ist, ehe der Musiker überhaupt beginnt. Ein Libretto, das nicht schon auf musikalischen Effekt hin gearbeitet wurde wie so viele eigene Texte heutiger Komponisten.

Die Musik Erwin Dressels gestaltet das Neu-Amerikanische des Columbus durch Zugrundelegung von Jazzthemen, deren Trivialität deutlich verspottet, deren Energie jedoch nicht geleugnet wird. Wie Dressel diese Jazzelemente weiterentwickelt und — besonders in den Zwischenspielen — sie in das Reich reiner Musik überführt, muß man bewundern. Dressel ist eine ausgesprochene lyrisch-dramatische Begabung. Kein blutechter Jazzkomponist — natürlich. Ein Jazz-Verspotter. Ein Jazz-Umformer von hohen Graden, übersprudelnd von melodischen Einfällen. Ein Parodist von solchem musikalischen Humor wächst in Deutschland selten. Die Instrumentation Dressels gemahnt in ihrem Raffinement an Stravinsky. Seine Partitur häuft moderne Klangwirkungen erlesenster Art. Zwar hat der junge Musiker noch ein paar Eierschalen des Meisters Gustav Mahler nicht abgestreift. Dennoch ist seine eigenschöpferische musikalische Kraft unbestreitbar, sein Musik-Humor außerordentlich. Besonders seine melodische Erfindung, seine melodische Architektur versprechen viel für die Zukunft. Brecher wird demnächst eine moderne Symphonie Dressels in Hamburg dirigieren. Sein Eigenstes gibt der junge Musiker in der Klosterszene. Ein junger gelehrter Klosterbruder bekennt dem weisen Prior seinen unbezähmbaren Drang in die Welt. In diese Beichte bricht der bettelnde, halb verhungerte Columbus ein. Kontrast der *alten* Kultur und der *neuen* Zivilisation. Diese Szene stellt den musikalischen Angelpunkt des Werkes dar. Von hier aus erst vermag man die gesamte musikalische Parodie und Ironie Dressels zu verstehen. Hier pulsiert sein ehrliches Herz. Dressel ist also im kulturellen Sinne — ein guter Europäer. Mit unbedenklichster Operettenparodie, mit haftenden Jazztrivialitäten, mit sprunghaften musikalischen Karikaturen, mit groteskester Instrumentation, ja mit kühnem Mut zum Kitsch geißelt er die Plattheit des Neu-Amerikanismus. Keinen Augenblick läßt uns diese Musik im Unklaren über den Standpunkt ihres Urhebers. Besonders, wenn er in seinen Zwischenspielen zeigt, was aus dem plattesten Jazzthema zu machen, wie es musikalisch zu gestalten ist.

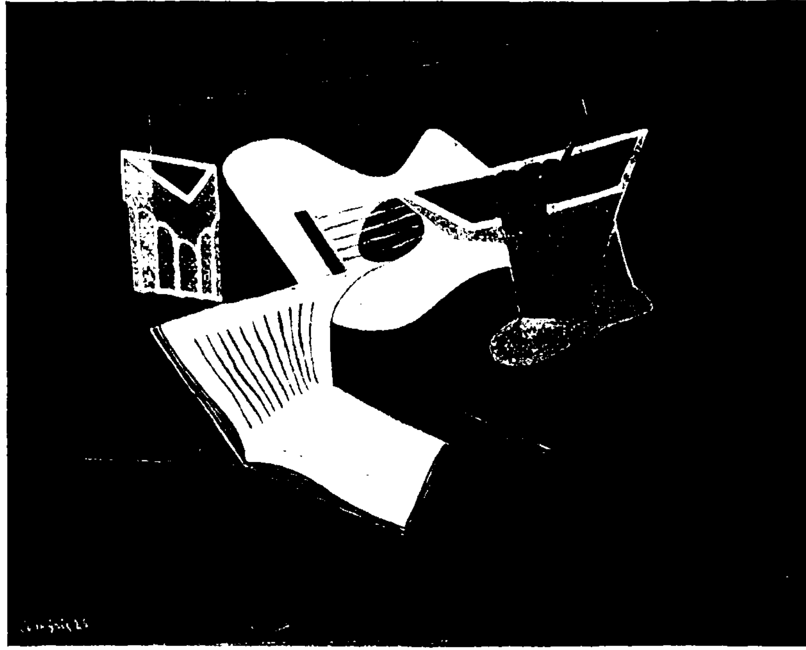
Der „Arme Columbus" hat trotz des historischen Stoffs brennende Aktualität. Hat sie in einem viel tieferen Sinne als Křeneks „Jonny spielt auf", dessen Modernität zum großen Teil in den Requisiten liegt. (Eisenbahnzug, Auto, Jazzband, Hotel, Lautsprecher). Krenek liefert sich an die neue Zeit und ihren Jazzrhythmus aus. Dressel steht ihr unabhängig und in ätzender Kritik gegenüber. Dennoch kann man dem jungen Musiker nur dringend wünschen, daß seine nächste Aufgabe ihn aller kritischen Einstellung, aller Vielfältigkeit und Gebrochenheit des Stils überhebe, die im Columbus notwendig war, daß er in einer stilstrengen geschlossenen Partitur seinen eigenschöpferischen Willen einfach und klar auspräge.

Die Uraufführung im Kasseler Staatstheater war eine mutige Tat des inszenierenden Intendanten *Ernst Legal*. Ein Theatermann von Geblüt hatte in allen Sängern echt komödiantische Spielfreude ausgelöst. Mit äußerster Liebe zur Sache war aus den vorhandenen Kräften das Mögliche herausgeholt. Der Prior des *Hans Wuzél* konnte seiner Stimme einen innerlich konzentrierten starken Ausdruck abringen. Der Columbus des *Viktor Mossi* bot eine stimmliche Leistung von Qualität. *Karl Martell* machte aus der Tenorpartie des Ephraim Santangel eine charakterkomische Studie von bezwingendem Ausmaß. Die schöne Stimme der *Therese von Lemheny* baute die schwierigen Koloraturen in den Raum wie ein Gerank von venezianischem Glas. *Karl Ebhardts* Trottel von König überzeugte durch zwerchfellerschütternde Blödheit. Die Lachchöre des Dr. *Pauli* schienen ausgefeilt bis aufs letzte. Das Orchester unter *Wilhelm Franz Reuß* ließ die raffinierten Klänge dieser Partitur schwelgerisch aufblühen. Stimmen wie auch

Orchester waren vortrefflich gegeneinander abgewogen. Gebändigtes Maß und hinreißender Schwung gingen von ihm aus. Besonders die instrumentale Komik kam voll zu ihrem Rechte. Kein Wunder, daß das Publikum diese Aufführung in heller Begeisterung aufnahm. Die eingeborene Kasseler Schwerblütigkeit wich. Man klatschte und schrie wie besessen. Komponist und Dichter wurden wohl dreißigmal vor den Vorhang gezwungen. Endlich ein unliterarisches Werk von feinströmender Musikalität — vom Publikum lange genug entbehrt.

Und doch wurde auch diese Aufführung dem Werke noch nicht gerecht. Man darf — selbst am Faschingssonntag — den „Armen Columbus" nicht als Fastnachtsspiel auffassen. Man darf vor allem dem Columbus-Darsteller nicht gestatten, sich selbst zu parodieren und in clownisch tänzelnden Bewegungen die Schwere dieser Gestalt zu negieren. Dadurch geht der große ernste Don Quixote-Sinn dieser Gestalt verloren. Mißverständnis breitet sich aus. Zwangsläufig entsteht der Eindruck, es handle sich in diesem Werk um eine Offenbachiade, um eine parodierende Operette. Es gehört die Suggestivkraft Chaljapins oder Bohnens dazu, die Schwere und die unfreiwillige Komik dieses Columbus auszuschöpfen. Dieses Werk ist kein Fastnachtsspiel. Gibt man ihm diese Bühnenform, so entsteht ein erheblicher Mißton: Weltgeschichte — durch Albernheit travestiert. Seine Formel heißt im Gegenteil: Romanische Ideologie — durch Weltgeschichte zerlacht! Zurufe gar wie „Weidmannsheil" sind böse Entgleisungen ins Possenhafte. Auch die Bühnenbilder des *Schenk von Trapp* haften noch an provinziellem, längst überholtem Expressionismus. Neue Sachlichkeit, Herr Schenk von Trapp! Diese Oper kann den Atem der Realität nicht entbehren. Die grellen Kostüme, die nach dem Vorbild des „Blauen Vogels" den Darsteller rechts und links verschieden bekleiden und ihn in zwei Hälften zerlegen — stehen dieser Oper gar nicht zu Gesicht. In der ersten Szene, als eine Wirtshausmagd in einem phantastischen, zweigeteilten Revuekostüm auftreten mußte, wurden Sinn und Wirkung des Bühnenvorganges vollkommen umgebracht. Trotzdem setzte sich der komödiantische Schwung der Inszenierung durch. Noch in den Garderoben summte beseligtes Publikum die eben aufgenommenen Rhythmen nach. *Felix Emmel, Berlin.*

Stuttgart. Die künstlerische Noblesse des harmonisch vielfach in einer Scheinpolytonalität musizierenden, graphisch zart und geistvoll instrumentierenden, noch nicht 43jährigen *Egon Wellesz* wurde vom Stuttgarter Premierenpublikum bemerkt, und so ist die Uraufführung von „Scherz, List und Rache" als Theatererfolg zu verzeichnen. Das Goethesche Singspiel, das im verborgenen Geäder ein Ehestück klar werden läßt (ein Schelmenstreich stiftet die glückselige Vereinigung der Liebenden) — das schon von sich aus dem Goldoni-Buffotyp unverwandte Musiklustspiel des deutschen Klassikers war durch absolute Stilisierung der Dekoration in die Optik des 20. Jahrhunderts erhoben, und damit war der reizvolle Rahmen geschaffen für die an diesem Abend wirklich glückliche Regie *Harry Stangenbergs*. Die Sängerschauspieler: den mehr heldenmäßig tendierenden, ein wenig kurz gewachsenen Baritonisten *Willi Domgraf-Faßbaender* (Scapin), die mit einem Knabensopran begabte, zukunftssichere *Irma Roster* (Scapine) und den traditionsgesättigten, feinkomischen *Albin Swoboda* (Doktor), hatte man hergerichtet wie ideale Kostümfiguren von Watteau, und doch war Zeitloses in den Masken, wie ja auch im Goetheschen Possenschema Menschliches durchscheint. Vorher gab man das „Persische Ballett" von Wellesz und nachher die „Tanzsuite" für 5 Soloinstrumente und Schlagzeug von *Ernst Toch*. Dabei gestand sich mein Subjektivismus, daß der im- und expressionismusnahe Wiener den Mannheimer Toch an Farbe und gewählter Artistik überwiegt. Tochs flüssige Rhythmik zehrt von Romantikertanzformen und nur der instrumentale Kniff (die oben erwähnte Besetzung) ist eigenlebige moderne Kombination. Aber *Lina Gerzer*, die Stuttgarter Ballettmeisterin, die von München kommt, sollte man anderswohin verschenken. Auch sonst bestehen für die Verhältnisse der Württembergischen Landesbühne Wünsche nach Abbau und notwendiger Erfrischung. Der nächste Bericht wird das, was man in der Generalintendanz sehr genau weiß, öffentlich sagen. Als Wellesz-Pionier hatte der Generalmusikdirektor Prof. *C. Leonhardt* entschiedene Verdienste. Ein vom Beifall der Freunde und von den Verfolgungen der Widersacher (im eigenen Hause) umbrandeter Mann. Ein Fels? Die nächste Zukunft muß es zeigen. *A. B.*
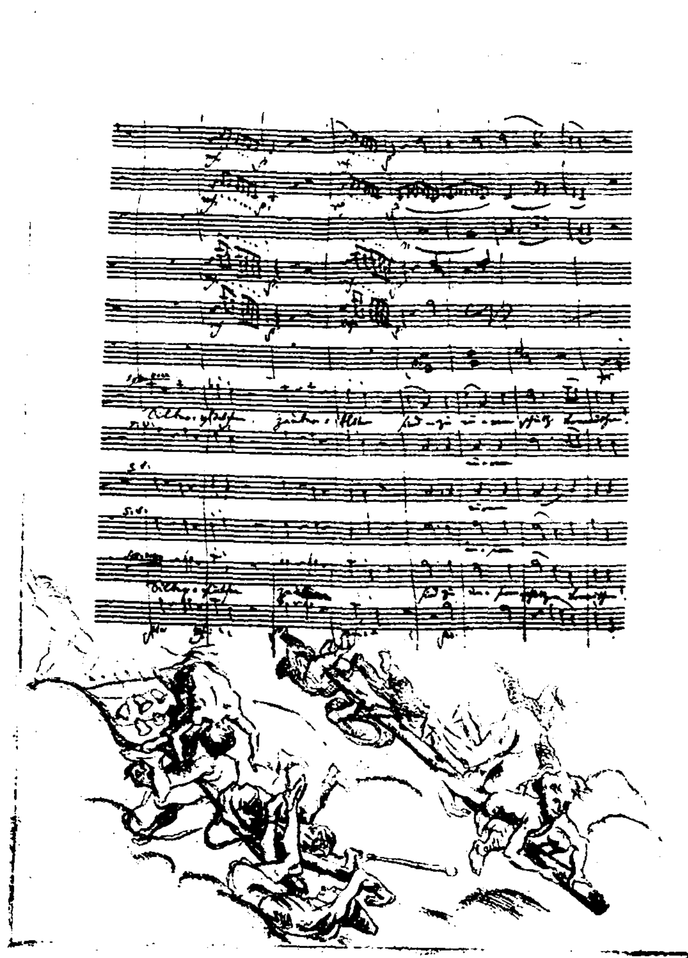


Mit Erl. d. Gal. Flechtheim, Berlin

Juan Gris: Notenheft (1926)



Mit Erl. d. Gal. Flechtheim, Berlin

Max Beckmann: Saxophone (1926)
(Städel-Museum, Frankfurt a. M.)



Mit Erl. des Verlages Bruno Cassirer, Berlin

Max Slevogt: Aus dem Cyklus zur „Zauberflöte“ (1924)

„Silberglöckchen, Zauberflöten sind zu eurem Schutz vonnöthen!“



Mit Erl. des Verlages Paul Cassirer, Berlin

Marc Chagall: Die Baßgeige

Offener Brief an Wilhelm Furtwängler

Stuttgart, den 25. 2. 28.

Sehr verehrter Herr Doktor!

Daß ich Ihnen diesen Brief als *offenen* Brief schreibe, hat seinen Grund darin, daß ich glaube, in diesen Zeilen etwas aussprechen zu dürfen, was nicht nur meine eigene starke Empfindung, sondern zugleich der Ausdruck der Gesinnung eines Kreises von Menschen ist, für den Sie zum Träger der Idee, zur Verkörperung des Zieles geworden sind.

Schon vor längerer Zeit ging durch die Presse die Nachricht, daß Sie um Lösung des Amerikavertrages gebeten haben. In diesen Tagen folgt dieser ersten Nachricht eine zweite, ähnliche: Sie haben Ihr Amt als Gewandhaus-Kapellmeister niedergelegt. Der erste plötzliche Eindruck dieser Rücktritte dürfte wohl bei jedem von uns Bedauern darüber gewesen sein, daß Ihre Wirksamkeit an diesen beiden Plätzen der Umwelt verloren geht. Aber nur ein Augenblick ernsthafter Besinnung trennt uns von der Empfindung einer Freude und zugleich einer Dankbarkeit.

Wenn bei der heute herrschenden Rekordmode ein Mensch und zumal einer der wenigen zum Rekord im edlen Sinn berufensten Künstler plötzlich den eigenen Entschluß der Verlockung entgegenstellt und selbst die Grenze zieht, die er seiner Tätigkeit dem äußeren Ausmaß nach setzen will, so ist das ein Akt von innerer Reife und von Einsicht in Wert und Unwert der künstlerischen Leistung, der nur wenigen in seiner ganzen Größe erkennbar sein wird. — *Endlich* in diesem Wust von Tätigkeit, in dieser Unmenge von forcierter Leistung ein Auge, das weiter sieht, ein Sinn, der sich zu konsequenter Entscheidung zu entschließen vermag!

Diese Absagen sind für Sie Opfer gewesen, große und schwere Opfer, denn der Trieb zur Expansion ist ein Teil der künstlerischen Berufung. Darum erfüllt sich auch in diesem Fall der typische Weg des Opfers: das Sichauswirken der Handlung, der Sieg und zwar der schönste: der des „Ich" über die Materie, und der Dank. Ihre Worte des Abdankungsbriefes an die Gewandhausdirektion, die ich leider nicht ganz im Wortlaut kenne, sondern nur im Auszug: „daß sich Ihre *Absichten* und *Arbeiten* mit der Fülle Ihrer Dirigentenverpflichtungen nicht vereinigen lassen", erhellen dem der erkennen kann zur Genüge den Sinn Ihrer Absagen, und daher bleibt uns, denen Sie diese Konzentration auf die Einzelleistung, diese Absagen an den Kunstbetrieb geschenkt haben, nur das eine übrig: Ihnen zu danken und die Freude darüber auszusprechen, daß Sie die uns in Ihren Leistungen so vertraut gewordene absolute Wertung und Reinheit der Gesinnung sich auch auf die äußeren Umstände auswirken lassen und als Künstler schlicht und fast selbstverständlich die so vielen anderen zum tödlichen Verhängnis gewordene Gefahr überwinden. Ihrem Schritt wird die uneingeschränkte Sympathie aller derer gehören, die den Instinkt für absolute, ich möchte fast sagen überweltliche Wertung besitzen.

Ich beglückwünsche Sie zu diesem Erfolg, einem der größten der Ihnen noch zu erreichen blieb. Mögen Sie auch in dieser Anwendung Ihrer künstlerischen Gesinnung Vorbild sein!

Mit dem Ausdruck meines wärmsten Dankes grüße ich Sie herzlichst als Ihr

Ihnen sehr ergebener

Artur Haelssig.

* * *

Dazu die Einstellung unseres Leipziger Referenten: Die Musikstadt Leipzig ist einigermaßen düpiert über *Furtwänglers Absagebrief an das Gewandhaus.* Er gibt seinen Dirigentenposten mit Ablauf dieser Spielzeit auf, um „Zeit für eigene Absichten und Arbeiten zu gewinnen". Es ist das erste Mal in der Geschichte des neuen Hauses, daß ein Dirigent das Gewandhaus vor der Altersgrenze verläßt. Sein Amtsantritt nach Nikischs Tode erfolgte bereits unter der Bedingung, daß ihm genügend Urlaub für auswärtige, internationale Verpflichtungen gewährt wurde. Trotzdem ihm die Gewandhausdirektion unter Hintansetzung der Tradition von 20 geschlossenen Konzerten sehr entgegenkam und Gastdirigenten in das Haus einführte, hat sich dieser neugeschaffene Zustand auf die Dauer nicht als beiderseitig befriedigend herausgestellt. Man strebt nun den alten, für Leipzig unbedingt gegebenen Zustand der Verpflichtung eines möglichst ausschließlichen Gewandhausdirigenten wieder an. Der Zeitpunkt einer Umgestaltung der überlieferten Gewandhauskultur, die noch aus der Epoche einer nach außen abgegrenzten bürgerlich-

eigenkräftigen Musikpflege stammt, ist noch nicht gegeben. Furtwängler selbst, der mit der hiesigen Tradition als Weltdirigent brach, befürwortet diese Lösung im Sinne seines Vorgängers Nikisch. Gewiß spricht er aus eigenem, vital drängenden Künstlerherzen, wenn er auf die Schwierigkeit hinweist, in Zukunft einen erstrangigen Dirigenten auf die Anzahl der — gewiß lockenden — Leipziger Konzerte zu begrenzen. Wie weit die eigenen Pläne Furtwänglers — den es zur Oper zieht — sich mit den augenblicklichen Sorgen der Wiener Staatsoper hinsichtlich Bestellung einer Schalk-Nachfolge decken, ist zunächst nicht in Erfahrung zu bringen. *A. Baresel.*

Tanz in Berlin

Auch die Ideenwelt des alten Balletts erweist sich als genügend zeugungskräftig, um den heißen Atem des dionysischen Rausches als verdichtenden Niederschlag in das Tanzkunstwerk zu bannen: Die *Argentina* kommt mit ihrer Truppe und tanzt ganz einfach ihre spanischen Tänze, die in verschiedener Zusammenstellung den Vorwurf für Bühnentanzwerke abgeben. *Manuel de Falla's* „Liebeszauber" wird in der ursprünglichen Fassung dargeboten, wodurch sich stilkritische Vergleiche mit der kürzlich gewürdigten Aufführung durch *Terpis* ergaben. Argentina gestaltet nicht das Erlebnis des gespenstischen Liebhabers und seine Ueberwindung aus dem Leib, sondern mystische Beschwörungs- und Zauberbegehungen werden in die unmittelbaren, bluthaft-nahen Körperreaktionen auf bildmäßig-äußere Eindrücke umgesetzt. Nichts, aber auch gar nichts wird gestaltet, wird „stilisiert", auf die Verleiblichung geistiger Determinanten gestellt. Das Spiel herrscht, und die folgende Pantomime „El fandango de Candil (Die Schenke)" von *C. Rivas Cherif* (mit Musik von *Gustav Duran*) ist förmlich darauf angelegt, daß die Argentina das happy end in einem bolero krönen darf, aus dem die Flamme mit der Macht eines Naturereignisses in die Zuschauer schlägt. Kastilianische, andalusische, aragonesische und toledanische Volkstänze, von keinerlei Handlungsvorwand eingeengt, riefen einen Eindruck hervor, den wir — seien wir ehrlich! — bislang uns literarisch vorgaukeln mußten: hier tanzten einmal bluterfüllte Menschen sich selbst. — Romanisches connubium mit den eigenen Lebens- und Schaffensquellen ist uns kostbares Erlebnis durch den Tanz geworden. — Aber auch ihre Unfruchtbarkeit erweist die Welt des alten Balletts: die *Karsavina* macht u. a. den *Beethovenschen* „Prometheus." Zu sehen, wie eine Künstlerin von ihrer Vergangenheit galvanisierte Panoptikumfiguren in das Publikum agieren läßt, wie nun alles erstorben ist, was einst grazile Geste von gewähltestem Geschmack war.... Prometheus? „Bedecke deinen Himmel, Zeus, mit Wolkendunst!"

Das Problematische und der Nachwuchs ringen mittten im Betrieb um Anerkennung. Die kultische Magie des Maskentanzes, unveräußerliches Erbgut alter Kulturvölker will sich im Tanze unserer Zeit wieder Wirkungsraum schaffen. *Wy Magito* (wir sahen es schon vorigen Sommer in Magdeburg) hat aus dem Bereich der japanischen No-Spiele des 15. und 16. Jahrhunderts)[1] ihre schöpferische Atmosphäre angereichert; eine Greisen- und besonders eine Dämonenmaske erweisen, wie der Weg der Bewährung und Bestätigung der durch die Maske hervorgerufenen Vorstellung durch Körper-Raumbeziehungen aussichtsreich beschritten wird. Auch *Ursula Falkes* Maskentanz „Die weiße Frau" stellt einen besonders hoffnungsvollen Ansatz dar: der Vorwurf appelliert an Vorgänge (den spiritus familiaris der Hohenzollern), die uns Berlinern und Märkern vertrauten Sagenbesitz aus der Gebärde neu versinnbildlichen und damit seinem Erlebnis durch die Wechselwirkung zu plastischer Eindringlichkeit verhelfen. — Die junge Garde der *Staatsoper* — *Daisy Spies, Ruth Marcus, Rudolf Kölling* und *Walter Junk* — tritt zum ersten Male selbständig ins Gefecht. Man sah Tanz- und Bewegungsstudien der heterogensten Stile vom alten Spitzentanz über die Russen bis zur Groteske und Parodie. Ein nicht häufiges Können, eine sehr weitgehende Akribie an die vorhandenen tänzerischen Erscheinungsformen sind zu bestätigen. Nun ist es an der Zeit, in Zukunft aus ihrem eigenen, erfreulich jungen Tanzwollen die eigene Gestalt zu suchen. — Die *Städtische Oper* tischte als Weihnachtsbescherung für Große und Kleine die altehrwürdige „Puppenfee" auf. Voran die

[1] Vgl. zu den No-Spielen besonders *Fr. Perzynski*, Japanische Masken, Berlin und Leipzig 1926.

Nußknackersuite von Tschaikowsky, deren Ablauf von der neuen Ballettmeisterin *Lizzie Mandrik* reibungsloser gemeistert wurde, als das treuherzige Großväterstück, wo sie sich fremdem Willen anzuschmiegen hatte. Man wird ihr gern bestätigen, daß sie erfolgreich bemüht ist, die völlig außer Rand und Band geratene Tanzgruppe der städtischen Oper wieder zu einem brauchbaren Kunstinstrument zu machen. — Der Tanzabend von *Mary Wigman* war wieder eine jener seltenen Weihestunden, wie sie uns nicht oft vergönnt sind, damit wir nicht den Maßstab für das Außerordentliche verlieren. Die einleitende Suite „Helle Schwingungen" bietet an sich nur abstrakte Raumstudien, die sich aber unter dem unerhörten Formwillen dieser Frau zur inneren Schau verdichten; aus den „Visionen" sind es „Traumgestalt" und „Hexentanz", deren übermenschliche Gebärde die schicksalsgebundene Funktion der Masken Ereignis werden läßt. Eine „Fantasie über Gesänge und Tänze aus dem Balkan" versetzte wieder auf die „wohlgegründete dauernde Erde". (Die musikalische Untermalung durch *Josip Slavensky*, der seit Donaueschingen 1926 auch bei uns bekannter geworden ist, scheint mir eine besonders glückliche Gemeinschaft von Tanz und Musik darzustellen). *Hans Kuznitzky*.

Bühnenwerke von Wellesz

DIE PRINZESSIN GIRNARA (Dichtung von Jakob Wassermann), komp. 1918—20. *Urauff.* 14. V. 1921 in *Frankfurt* und *Hannover;* 1928 im *Mannheimer* Nationaltheater.

ALKESTIS (Dichtung von Hugo v. Hofmannsthal), komp. 1922—23. *Urauff.* 20. III. 1924 Nationaltheater *Mannheim*, 2. XII. 1924 *Gera*, 4. III. 1926 *Stuttgart*, 10. IV. 1926 *Köln*, 23. III. 1927 *Bremen*, III. 1928 *Dessau*.

PERSISCHES BALLETT, komp. 1920. *Urauff.* 20. VII. 1924 Musikfest *Donaueschingen*. Weitere Aufführungen *Münster, Düsseldorf, Hannover, Mainz*. Unter Leitung d. Kompon. 9. V. 1925 *Mannheim*, 1. X. 1925 *Gera, Darmstadt, Worms, Stuttgart*.

ACHILL AUF SKYROS (Ballett), komp. 1921. *Urauff.* 4. III. 1926 *Stuttgart*, 1928 *Dessau*.

DIE NAECHTLICHEN (Tanzdichtung). *Urauff.* 26. XI. 1924 *Staatsoper Berlin*.

DIE OPFERUNG DES GEFANGENEN (Dichtung nach dem Mexikanischen von Eduard Stucken). *Urauff.* 10. IV. 1926 *Köln*, 17. VI. 1927 *Magdeburg*.

SCHERZ, LIST u. RACHE (Singspiel nach Goethe). *Urauff.* III. 1928 *Stuttgart*, 1928 *Magdeburg*.

Mitteilungen

— *Franz Schreker 50 Jahre alt*: Der derzeitige Direktor der Berliner akadem. Musikhochschule feierte am 23. März seinen 50. Geburtstag. Der künstlerische Beginn dieses österreichischen Komponisten fällt in das Jahrzehnt vor dem Krieg, in dem R. Strauß seine absolut musikalische Potenz aller Welt klar machte, die Wagner-Nachfolge im Tristanerlebnis gipfelte, Bruckner langsam die deutschen Provinzen eroberte, Mahlers Symphonik die Meinungen entfesselte, der französische Impressionismus die Fortschrittgeister beschäftigte und ein A. Schönberg noch gründlich verlacht wurde. Unberührt von einer Erscheinung wie Pfitzner, aber auch ganz unähnlich einem R. Strauß, sah sich Schreker bald zwischen Mahler und Schönberg eingeordnet, für die damalige Generation brachte er etwas ganz Neues: die Auflösung der musikalischen Substanz in den Klang, eine bis zur Weißglut gesteigerte Entfesselung des gereizten Gefühls, das, um sich darzustellen, zu sinnlichen Ausdrucksmitteln, zu (damals) erstaunlichsten Harmonieverbindungen und einer geradezu raffinierten Orchesterpalette greifen mußte. Aber auch mit den selbst geschriebenen Opernbüchern war Schreker für seine Generation ein Neuer, nicht durch den psychopathischen Inhalt, der überhaupt die Literatur jener Tage charakterisiert, sondern durch die noch heute unerhörte Dienstbarmachung des Worts und der Textdiktion für die Musik, sodaß man fast von einem auf die Bühne verpflanzten Volkslied reden könnte, wäre die kranke Haltung des Ganzen nicht. Diese Mischung von unliterarischer Geste der Sprache und einer höchst esoterischen Problemstellung im Textbuch, eine seltsame Verschweißung von Banalität und Artistik hat man allmählich auch aus dem Schrekerschen Melos herausempfunden, und so haben die Allerjüngsten einen anderen Richterspruch verkündet als besonders Paul Bekker,

dessen angesehene Kritik dem schnellen Aufstieg des Dichterkomponisten den Weg bereitete. Zurzeit ist an der Tatsache nicht zu rütteln, daß die deutschen Theater unverdienterweise wenig Schreker spielen, ja daß manchen Städten Schrekeropern vorenthalten werden, während das Ausland sich mehr und mehr mit dieser Erscheinung auseinandersetzt. Der bisherige Gipfel der Schrekerbegeisterung waren die Inflationsjahre nach dem Krieg. Seitdem entfaltet, mehr noch als früher in Wien, der Komponist in Berlin eine berühmt gewordene Lehrtätigkeit, von der eigenwillige und hochbefähigte Schüler ein glänzendes Zeugnis ablegen. *A. B.*

— Der *Frankfurter Liederkranz* brachte in einem Festkonzert zur Feier seines hundertjährigen Bestehens und des neunzigjährigen Bestehens seiner Mozartstiftung unter Leitung von Dr. *Jul. Maurer* folgende Werke zur Uraufführung: *Werner Wehrli*, Lebenslauf (Hölderlin), Op. 15, *Zilcher* 2 Goethegedichte Op.64, beides für Männerchor und Orchester, und *Ernst Tochs* Weckruf, großes Orchester und Orgel, Op 45.

— *Ibsen und die Musik*: Der 100. Geburtstag des großen Dramatikers berührt den Musiker insofern, als er sich Rechenschaft gibt, inwieweit sich die Gedankenarbeit des Dichterphilosophen und zauberische Stimmungskunst des Komponisten zusammenspannen lassen. Durch Edvard Griegs Mitwirkung am „Peer Gynt" (die von Ibsen selbst gewünscht war) wurde der bis heute dauernde Bühnenerfolg gesichert, ja man kann sagen, durch die kongenialen Piecen Griegs wurde der Peer Gynt-Stoff in aller Welt volkstümlich gemacht. Sehr zum Nachteil des gedanklichen Inhalts, der ähnlich wie beim Faust den Betrachter oder Leser in andere Sphären als die musikalischen zieht. Griegs Leistung hinwieder stellt, ein Seitenstück zu Mendelssohns „Sommernachtstraum"-Vertonung, den Einzelfall einer klassischen Schauspielmusik vor, wobei wir heute sagen können, daß die Orchestersuiten des Norwegers wohl auf lange hinaus der Peer Gyntschen Welt entsprechen, während unsere Shakespeare-Interpretation (also die des modernen Regisseurs) nicht mehr die Mendelssohnsche ist. Wie alle Romantiker war der frühe Ibsen durch opernhafte Szenengestaltung auch der Musik untertan, die musikalische Assoziation spielt in den späteren, sogenannten Gesellschaftsstücken sogar eine psychologische, Personen charakterisierende Rolle. Diesen Weg hat von je der Dramatiker beschritten, eigenartig Hebbel, am fanatischsten aber Strindberg, der bestimmte Klavierstücke für seine Schauspiele vorschreibt, sodaß demnach ein Regisseur des 21. Jahrhunderts Beethovensche, Chopinsche Themen usw. zu spielen gezwungen ist. *A. B.*

— *Die Schweriner Leute*: Aus den Kandidaten für das diesjährige *Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Schwerin* sind vom Musikausschuß die nachstehenden Namen ausgesucht worden. Erfreulich wirkt eine gewisse Belebung des Programms durch die Zulassung solcher Komponisten, die die breitere Oeffentlichkeit noch nicht kennt. Es kommen zur Aufführung: *Bühnenwerke*: *Felix Petyrek*: Die arme Mutter und der Tod, Oper. *August Reuß*: Glasbläser und Dogaresse, Ballettpantomime. *Orchesterwerke*: *Gerhard von Keußler*: Sinfonie C dur. *Kurt von Wolfurt*: Tripelfuge für Orchester (Urauff). *Gustav Geierhaas*: Variationen für Orchester. *Wilhelm Maler*: Konzert für Cembalo und Orchester. *Paul Amadeus Pisk*: Hymnus an die Liebe, für Koloratursopran und Orchester (Uraufführung). *Paul Höffer*: Sinfonie. *Berthold Goldschmidt*: Partita für Orchester (Uraufführung). *Paul Hindemith*: Bratschenkonzert. *Hermann Reutter*: Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncell und Orchester. *Karl Prohaska*: Thema, Passacaglia und Fuge für Orchester (zum Gedächtnis). — *Chorwerke*: *Josef Lechthaler*: Stabat mater für Soli, gem. Chor, Orgel und Orchester (Uraufführung). *Wilhelm Weismann*: Madrigale nach Walter von der Vogelweide (Uraufführung). *Hugo Herrmann*: Chorsuite a cappella (Uraufführung). *Karl Marx*: Motette (Uraufführung). *Kammermusik*: *Günther Raphael*: Streichquintett fis moll. *Max Butting*: Vier Klavierstücke. *Max Gebhard*: Sonatine für Klavier. *Anton von Webern*: Streichtrio. *Hans Ebert*: Biblische Balladen für eine Stimme, Bläser und Streicher. *Walter Geiser*: Suite für Violine und Klavier. *Erich Walter Sternberg*: II. Streichquartett.

— *Das Zweitausend-Mark-Preisausschreiben des „Anbruch" (Universal-Edition) für Opernbücher*: Zum 15. Mai 1928 und zwar an die Adresse: Musikblätter des Anbruch, Wien I, Karlsplatz 6, mit dem Vermerk „Preisausschreiben" sollen die Einsendungen eingereicht

werden. Ausgehend von der gegenwärtigen Opernkrisis sollen die Reihen arrivierter Librettisten durch zur Zeit noch unbekannte Talente aufgefrischt und die um Stoffe verlegenen Modekomponisten mundwässerig gemacht werden. Denn es scheint sehr zweifelhaft, daß sich ein eigenschöpferischer Musikdramatiker, der *seine* Welt wie ein Kleinod hütet und in *seiner* Welt gefangen lebt, für Preisträger interessiert. Aber es sind zwei gleiche Preise zu je 1000 Mk. von den beiden Siegern zu gewinnen. Ungesagt und dem glücklichen Instinkt überlassen ist, welche Komponisten bereits im Hintergrund warten. Dies zu wissen, würde für die Wettkämpfer wichtig sein. Aber es heißt ausdrücklich: eine abendfüllende Oper! Und die Jury? Ein scharf belichteter Kreis, dessen weltanschaulichen Komplex zu erraten eigentlich leicht fällt. Die Richter sind: *Paul Bekker, Robert Heger, Ernst Krenek, Franz Schreker, Paul Stefan, Lothar Wallerstein* und *Emil Hertzka*.

— *„Taifun"*, die Oper nach einem früher oft gespielten Sensationsstück, ein Werk des in Paris ansässigen Ungarn *Theodor Szántó*, ist in der *Volksoper Wien* herausgebracht worden. Ein Teil der Kritik ist der Meinung, daß Szántó eine kunstvolle Partitur geschaffen habe, die mit ihren wohligen Dissonanzen und dem lockeren Melos sich zwischen Wagner und Debussy einordne, überdies im lyrischen Hauptmoment das Klavier interessant verwende. Es handelt sich um eine Liebesbeziehung zwischen einer Pariserin und einem Japaner, der über eine Mission Stillschweigen bewahren soll und sich plötzlich in Konflikten sieht. Leiter der Aufführung war Kapellmeister *Rud. Weirich*, die Hauptrollen besaßen *Albin Rittersheim, Karl Hellgren* und *Jolanthe Garda*.

— *Moje Forbach* (Stuttgart), eine der besten Darstellerinnen der Mona Lisa, hat als Färbersfrau in der „Frau ohne Schatten" in Wien Triumphe geerntet. Strauß dirigierte diese Aufführung, wie seinerzeit in Stuttgart, selbst. Ein anderes wertvolles Mitglied des Württemb. Landestheaters, *Hildegarde Ranczak*, wurde nach München verpflichtet.

— *Knappertsbusch*, München, dirigierte in Wien außerordentliche Konzerte der Tonkünstler, u. a. mit dem Programm: Beethoven G dur Klav.-Konz.; Oberleithner „Feueridyll", Melodram für Sprecher und Orchester, sowie Brahms' III. Symphonie. *Winifred Christie* propagierte dabei das englische Moórsche Duplex Coupler Klavier.

— Anläßlich der *Wiener* Erstaufführung von *Waltershausens* „Krippenmusik" (in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Rob. Heger) interessiert die Korngoldsche Kritik: „In der Komposition scheint die Arbeit stärker als der Grundeinfall; aber immer ist ein gediegener Musiker zu begrüßen." Den Komponisten komplimentiert Korngold als „gedankenreichen, wenn auch nicht von nationalistischen Hemmungen freien Schriftsteller".

— In Mühlheim (Ruhr) wurde durch (den jetzt von seinem Posten scheidenden) *Scheinpflug* mit dem Duisburger Orchester eine Sinfonie des in Düsseldorf lebenden *Wilh. Richter* aufgeführt. Richters Name wurde bereits beim Mittelrheinischen Musikfest 1925 genannt. Das neue durch ehrliches Ringen nach eigenem Stil auffällige Werk betitelt sich „Musik für Orchester in sechs Sätzen".

— Das *Klingler*-Quartett spielte in Köln das Op. 22 von *Max Trapp*, das die bekannte Trappsche Musizierlust zeigt und durch einen stark fesselnden langsamen Satz hervorragt.

— Ein musikalisches Wunderkind, *Nino Rota Rinaldi*, macht in Italien von sich reden. Einer alten Musikerfamilie entstammend, hat der junge Rinaldi bereits mit 10 Jahren ein konzertreifes Oratorium „Die Kindheit Johannis" komponiert. Seine Ausbildung empfing er auf dem Konservatorium in Mailand.

— *James Simon*, der Berliner Komponist, Pianist und Musikschriftsteller, brachte im Konzert der Margret Abler neue Lieder zur Uraufführung.

— Der *Westdeutsche Kammerchor* erzielte unter seinem Dirigenten *Otto Laugs*, dem Direktor des *Hagener* Konservatoriums, anläßlich eines *Otto Siegl*-Abends großen Erfolg. Das Programm enthielt die Marienlieder, Missa mysterium magnum, Verliebte alte Reime.

— Der nicht unbekannte französische Komponist *Charles Pons* hat eine Dichtung „Der Tod des Demosthenes" (nach dem Buch Clemenceaus) vertont und in Paris aufgeführt.

— *Schillings'* „Mona Lisa" hat in *Brüssel* eine glänzende Presse gefunden.

— In seinen geistlichen Konzerten in der Deutschhauskirche *Würzburg* widmet sich Prof. *Hanns Schindler* (Orgel) zeitgenössischen Werken und brachte u. a. *Kaminskis* Choralsonate für Orgel, 3 Choralvorspiele für Orgel aus Op. 1 von

Günter Raphael, die „Gesänge an Gott" für hohe Singstimme und Orgel Op. 68 a von *Jos. Haas, Jos. Messners* Improvisation über ein Thema von Bruckner (aus der f moll-Messe) für Orgel Op. 19, sowie in Uraufführung die Sonate für Violine und Orgel (Präludium, Arioso, Fuga) Op. 60 von *H. K. Schmid.* Der Komponist war anwesend.

— In *Paris* dirigierte der Reußische Kapellmeister *Heinrich Laber* Bruckner; in seinen Sinfoniekonzerten in *Gera* bekennt er sich beachtenswert zu einem zeitgenössischen Programm: Schönberg (Pelleas und Melisande), Hindemith (Konzertmusik für Blasorchester), Bartok (Rumänische Volkstänze), Busoni (Violinkonzert), Kurt Weill (Quodlibet), Albert Ch. P. Roussel (Pour une Fête de Printemps, 1921), Honegger (Gesang der Freude), Cimarosa-Malipiero (La Cimarosiana), Waltershausen (Krippenmusik) u. a.

— *Furtwängler* hat die *New York Philharmonic Society* gebeten, seinen dreijährigen Vertrag für die Saison 1928/29 nicht in Kraft treten zu lassen.

— *Meisterdirigenten: Furtwängler* dirigierte die Berliner Philharmoniker-Konzerte, die Leipziger Gewandhaus-Konzerte und neuestens außerordentliche Konzerte der Wiener Philharmoniker. Sein Wiener Amt hat er im November vor ausverkauftem Hause angetreten. — Die Moskauer Blätter nennen *Herm. Scherchens* dortiges Debüt ein bedeutungsvolles Ereignis. In der Bukarester Philharmonie hat er neue Werke von Georg Enesku, Mihail Jora, Filip Lazar, sämtliche in Bukarest, Strawinskys „l'histoire du soldat", Casellas „Italia", Beethovens Große Fuge Op. 133 und Regers Serenade für zwei Orchester erstmalig aufgeführt. Im März hat er in der Albert-Hall, London, dirigiert und mit dem von ihm geleiteten Orchester Winterthur ist er nach Turin verpflichtet.

— Das „Concerto grosso a quattro chori" *G. H. Stölzels* macht seit den Aufführungen durch Straube (1920) und kürzlich durch Furtwängler in den Konzertsälen die Runde. (Stölzel war ein handwerklich ausgezeichneter Komponist des 18. Jahrhunderts.)

— Des 17jährigen *Bruckners* C dur-Messe „für eine Alt-concertante-Stimme, 2 Hörner und Orgel" hat in der Ueberarbeitung durch *J. Meßner* in der Triberger Wallfahrtskirche

großen Eindruck hinterlassen. („Nicht zuletzt ist es auch die beispiellose Schlichtheit und Wahrheit, die völlige Abwesenheit des geringsten Hastens nach Effekt, die schon dieses Werk auszeichnet.")

— *Maria Proelß,* die Frankfurter Pianistin, darf nach den vorliegenden Kritiken als eine der hoffnungsreichsten Vertreterinnen ihres Fachs angesprochen werden. Geistige Durchdringung und gestaltende Kraft kennzeichnen ihr Spiel.

— Der *Stuttgarter* Pianist *Paul Schotte* hat mit seinem sicheren, abgeklärten technischen Können Anerkennung gefunden.

— *Leopold Münzer,* Preisträger einer Warschauer Chopin-Konkurrenz, wurde „als Spieler von weitgehendem Können" von der Berliner Kritik herausgestellt. Auch zwei italienische Pianisten, *Carlo Zecchi* und *Gualtiero Volterra,* wurden sehr bemerkt.

— Die Mezzosopranistin *Gabriele Joachim* sang in Berlin Lieder ihres Großvaters Joseph Joachim.

— Anläßlich eines Konzerts des *Wendling-Quartetts* (*Stuttgart*) in *Leipzig* schrieben die Leipziger Neuesten Nachrichten: „Hier haben sich vier Musiker zu einer Einheit verschmolzen, wie man sie in dieser Vollkommenheit nur sehr selten findet."

— *Adelheid Mannstaedt* (Rezitation) und *Hans Selmar Heckscher* (Klavier) verbanden sich zu einem Abend im *Berliner* Harmoniumsaal, wobei der junge Pianist als eine musikalische Hoffnung angesprochen wurde.

— *Elisabeth Ohms* (Münchner Staatsoper) singt in Covent Garden die „Armida" von Gluck, sowie Wagner-Partien.

— Als eine „ungewöhnliche Begabung" wird von der Berliner Kritik der junge Cellist *Arturo Bonucci* bezeichnet.

— *Egon Petri,* der eben von Rußland heimgekehrte Pianist, wurde als Liszt-Spieler großen Formates bewundert.

— *Heinrich Knote* sang im März in *New York* Tristan und Tannhäuser.

— Das *Böhmische Streichquartett* brachte in Wien mit *Paul Wittgenstein* ein dem letzteren gewidmetes Klavierquintett von *Franz Schmidt.* Hofrat Prof. Schmidt ist der Rektor der Musikhochschule und Komponist der Oper „Notre Dame". Das kontrapunktisch reich ausgestattete breitangelegte Werk gibt dem Pianisten Möglichkeit zur Entfaltung glanzvoller Technik

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart

[redacted]

NEUE MUSIK ZEITUNG



INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIKZEITUNG
Beginn des Jahrgangs im Oktober
Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . . RM. [illegible]
Einzelheft . . . . RM. [illegible]
Bestellung durch alle Buch- und Musikalienhandlungen [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.) STUTTGART

49. JAHRGANG

NEUE MUSIK-ZEITUNG

1928 / HEFT 14

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Strawinskys Neuklassizismus: „Oedipus Rex" in Berlin

Von Heinrich Strobel, Berlin

Immer wieder taucht die Behauptung auf, *Strawinskys* Entwicklung sei sprunghaft und gewaltsam, sie reihe extreme Grenzfälle aneinander. Dieser Anschein mag dadurch erweckt werden, daß Strawinsky die einzelnen Phasen seiner Entwicklung konsequent bis an ihre Grenzen durchschritten hat. Diese Entwicklung führt aus der Nachahmung Rimsky-Korsakoffs und Tschaikowskys zum Erlebnis elementarer Urkräfte, führt dann zu heftigster Ablehnung der romantischen Ausdrucksmusik in parodistischen Arbeiten. Sie sind ebensowenig Ziel wie bei dem jüngeren Hindemith. Strawinsky strebt nach einem neuen, der Romantik entgegengesetzten Stil. Er stößt auf alte Musik, erkennt ihre konstruktiven Werte, ist von ihrer antiindividualistischen Strenge und ihrer formalen Geschlossenheit gebannt. Eine neue Schaffensperiode beginnt unter dem Eindruck dieser alten, uns wieder nahestehenden Werke. Mit wunderbarer Folgerichtigkeit gelangt Strawinsky zu einer absoluten, von allen Assoziationen losgelösten Musik, zu einer neuklassizistischen Haltung. Eine Zeitlang wendet er sich vom Theater ab, das den größten Teil seiner Entwicklung getragen hatte. Man erinnert sich des „bachischen" Klavierkonzerts, man erinnert sich der verschiedenen Klavierkompositionen. Hier wurde der neue, von alter Musik befruchtete Stil erprobt. Nun schreibt Strawinsky wieder ein Werk für die Bühne: die Oratorienoper „*Oedipus Rex*". Sie ist ein Gipfel wie es der „Sacre", wie es die „Geschichte vom Soldaten" war.

Im „*Sacre*" erfolgte der Durchbruch des Chaotischen. Es sprengte die reine Pantomime, die im „Petruschka" noch dominiert und die Musik oft genug in eine dienende Rolle abdrängt. Strawinsky führt heute die beiden Ballettmusiken im Konzert auf. Er will ihren „absoluten" Charakter dokumentieren. Aber so viel an absoluten Werten in diesen Partituren liegt, der Gesamtaufbau, die Dimension der einzelnen Teile ist durch die Szene bestimmt. Reine Farbinhalte spielen eine wichtige Rolle. Die „*Geschichte vom Soldaten*" ruht bereits auf der in sich geschlossenen musikalischen Form. Dieses geniale Werk ist schroffste Absage an die Oper als bewegten szenischen Ablauf. Negierung des Gesangs und des großen Orchesterapparats ist notwendige Folge eines gegen die romantische Ausdrucksmusik gerich-

teten Stilwollens. Strawinsky übernimmt wesentliche Elemente des um diese Zeit als typische Aeußerung einer antiromantischen Haltung auftauchenden Jazz. Längst bevor der Jazz sich durchsetzt, gibt er ihm gültige künstlerische Form. Man hat in der Geschichte vom Soldaten immer wieder ein parodistisches Werk gesehen. Gewiß enthält sie persiflierende Elemente. Aber als Ganzes ragt sie weit über alle Parodie hinaus. Sie ist ein wichtiger Schritt zu einer neuen Form des musikalischen Theaters. Sie ist erste Bindung der im „Sacre" frei gewordenen elementaren Kräfte. Mit der „Geschichte vom Soldaten" beginnt der Reinigungsprozeß des Klangmaterials, dem eine fortschreitende Vereinfachung der Faktur entspricht. Unter dem Einfluß des Jazz wandelt sich die orgiastische Rhythmik des „Sacre" in die mechanische Straffheit der „*Mavra.*" Das Wichtige in dieser „Opéra bouffe": sie verzichtet auf jede dramatische Spannung. Das ist nach dem „Soldaten" auch gar nicht anders möglich. Nur Musik ereignet sich. Die Singstimme ist nicht mehr Trägerin eines Gefühlsausdruckes, sondern einer unbeschwert fließenden Liedmelodik über dem jazzhaft stampfenden, karikierenden Blasorchester. Die Wendung zum Klassizismus, erkennbar in diesem geistreichen, artistischen Einakter, vollzieht sich mit der Bearbeitung Pergolesischer Musik im Ballett „Pulcinella". Strawinsky gibt sich vorübergehend auf, um zu letzter, klassischer Klarheit zu gelangen. Jeder subjektive Ausdrucksinhalt ist abgestreift, rhythmische Kräfte sind in der Form gebunden, die mit kristallener Helle heraustritt. Musik als motorische Bewegung in verschiedenen Zeitmaßen, spielerisch und straff: das ist das Klavierkonzert. Völlige Objektivierung. Nur eine sehr oberflächliche Beurteilung kann in Strawinskys klassizistischen Werken eine Stilkopie alter Musik erkennen. Die Verwandtschaft der Stilmittel mit denen älterer Perioden ist durchaus erklärlich. Die Stilrichtung ist dieselbe. Aber die Gestalt ist heutig. Alle Entwicklungswerte sind eingeschmolzen. Die klassizistische Haltung ist Symbol eines Zeitwillens, ist tiefster Ausdruck der kollektivistischen Tendenz unseres Daseins. Strawinskys Werk ist das Ergebnis einer eigenartigen und einmaligen persönlichen Entwicklung. Sie mag manchmal stark von rein ästhetischen Ueberlegungen abhängig sein: als Ganzes gesehen bezeichnet sie den Weg unserer Zeit.

Man kann Argumente gegen die Wahl des antiken Stoffes im „Oedipus" vorbringen. Man kann erwarten, daß ein heutiges Bühnenwerk auch einen Stoff aus unserer Erlebnissphäre behandelt. Das Menschliche der Oedipus-Tragödie ergreift uns. Es ist zeitlos. Aber der Kreis, in dem es symbolisiert wird, ist uns innerlich fremd. Dennoch: Strawinsky mußte zu diesem Stoff kommen. Die strenge Monumentalität des antiken Mythos mit seinen starren Figuren konnte den Hintergrund für ein zu höchster Objektivierung getriebenes Klanggeschehen abgeben. „Mavra" war schon ein Beispiel dafür, wie sich Musik in der Oper nach ihren eigenen Gesetzen entfaltet. Dort ergaben sich Widersprüche zwischen Musik und Bühne. „Oedipus Rex" ist textlich auf die statische Oper hin angelegt. Er erinnert in der äußeren Form an die „Geschichte vom Soldaten". Auch hier werden nur Bilder gezeigt. Ein Sprecher erklärt und erläutert die Vorgänge. Aber er greift nicht mehr handelnd ein. Auf der Bühne gibt es keine Bewegung mehr. Die oratorische Oper verzichtet auf jeden szenischen Fluß. Vor dem blauen, später schwarzen Hinter-

grund ragen weiße Podeste auf: der Königspalast, nur die goldenen Türen angedeutet. Oben Oedipus in starrer Maske, etwas unterhalb Iokaste. Links und rechts unten, im Dunkel, Volksgruppen in grauen Kostümen, Männerchor.

Oedipus ist ein neuer Typus, Erfüllung dessen, was in der „Geschichte vom Soldaten" versucht worden war. An Stelle des bewegten szenischen Geschehens tritt die Reihung von abgeschlossenen Formen. Jede Spannung, Triebkraft im romantischen Musikdrama, ist aufgehoben. Der Sprecher sagt vor jedem Abschnitt, was nun geschehen wird. Der Wille zur monumentalen Starrheit geht soweit, daß in einer toten Sprache gesungen wird: „Oedipus" ist auf lateinischen Text geschrieben. Auch hier ist der Klassizismus mit äußerster Konsequenz verwirklicht. Strawinskys Musik ist scharf, eindeutig, lapidar. Die elementare Rhythmik früherer Werke spürt man in den unheimlich bohrenden Bässen. Sie ist absolute Gestalt geworden. Die Chormelodik gewinnt Strawinsky aus dem Sprachmetrum. Sie skandiert in harten Akzenten. Ein Beispiel aus dem ersten Chor:

Chor:
p
Oe - di - pus, Oe - di - pus, a - dest pe - stis, Kae - dit nos pe - stis, Oe - di - pus,
p

Die Form herrscht. Sie stilisiert die szenischen Inhalte. In der melodischen Linie, in der Rhythmik, im Tempo des Ablaufs. Strawinskys Melodik bezieht eine Reihe fremder Stilelemente ein, altkirchliche, altitalienische. Sogar Verdische Kantabilität leuchtet manchmal in den nur auf die Singstimme gestellten Arien auf. Die vokale Melodie, die Strawinsky so lange gemieden hatte, bricht hervor. (Wieder ergeben sich Anknüpfungspunkte mit „Mavra".) Diese Melodie ist von allem Chroma und damit endgültig vom Sinnlichen gereinigt. Diatonik erstrahlt in neuem Glanz:
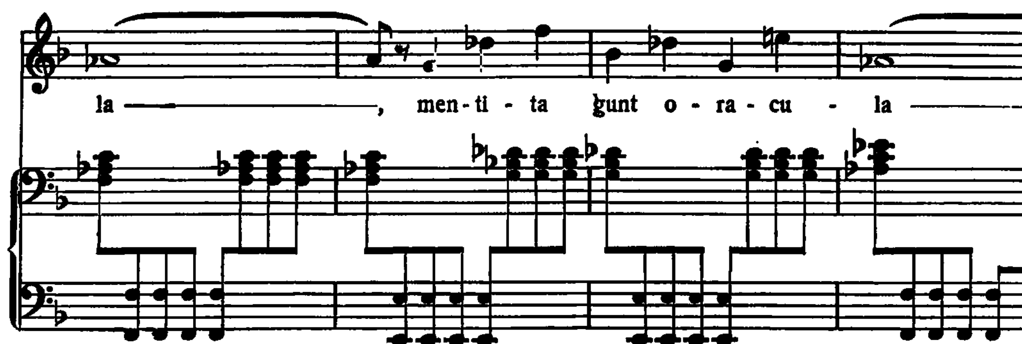
Kreon:
Re - spon - dit de - us: Lai - um ul - kis - ki, ul - kis - ki,
ske - lus ul - kis - ki; Lai - um, Lai - um ——— ul - kis - ki usw.

Das C dur dieser Arie des Kreon hat einen neuen Sinn. Das ist, rein entwicklungsmäßig gesehen, der große Gewinn von Strawinskys Klassizismus: daß er uns die Fundamente der Musik, welche die spätromantische Dekadenz verloren hatte, in ihrer Reinheit wieder eroberte. Die reine Tonalität ist wieder da. Zugleich erhält der kadenzierende Schluß neue Bedeutung. Kadenzen gleiten nicht mehr. Sie trennen die einzelnen Abschnitte scharf voneinander. Die ungeheure Kraft dieser D-Kadenz wird erst ganz verständlich, wenn man den Aufbau der Tiresias-Arie kennt. Sie wird trotzdem zitiert, um die Neuartigkeit des Kadenzierens, das schon in den Klavierwerken auffiel, wenigstens an einem Beispiel zu zeigen:

Tiresias:
f
Rex ——, Rex —, rex pe - rem - tor re - gis est. ——
sf

Der überall wirkende Stilwille gibt dem Werk innere Geschlossenheit. Es ist der äußerste Gegenpol des Musikdramas. Es ist monumental ohne Gefühlspathos. Gerade darum lieben wir es. Lieben wir den herben durchsichtigen, hellen Klang dieses Orchesters. Lieben wir diese Starrheit, in der gewaltige innere Energien gebunden sind. Man spürt sie am stärksten in den Schlußszenen. Während und nach der Katastrophe. Sie bezeugen, daß diese Musik vom Theater aus gestaltet ist, von einem neuen, unopernhaften Begriff des Theaters. Die Arie der Iokaste, im stoßenden Rhythmus

Jokaste:
O - ra - cu - la, o - ra - cu-
p



die dramatische Situation genial stilisierend, das c moll-Duett mit Oedipus, dann der großartige Wechselgesang „Divum Iocastae caput mortuum“, chromatische Linien am Höhepunkt des Dramas verwendend: das sind unvergeßliche Eindrücke.

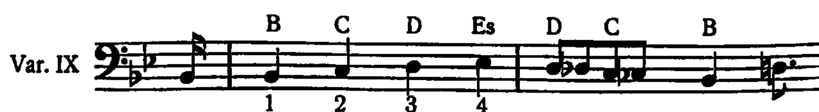
Die Berliner Aufführung unter *Klemperers* musikalischer und szenischer Leitung hatte letzte Strenge und Geschlossenheit. Wundervoll die Leistung des fast unbeweglichen Chors. Groß und eindrucksvoll die Iokaste der Sabine *Kalter* und — trotz einiger mißlungener hoher Töne — der Oedipus *Kaspar Kochs.* Der Beifall war stark, obgleich man die Premiere als geschlossene Vorstellung vor einem gänzlich desinteressierten Kaufmannspublikum gab. (Klemperer widersprach damit den Prinzipien seiner Volksoper aufs schärfste.) Strawinsky konnte mehrmals erscheinen. Am selben Abend gelangten „Mavra“ und „Petruschka“ zur Berliner Erstaufführung.

Der Plan in Brahms' Händel-Variationen

Von Hans Meyer, Leipzig
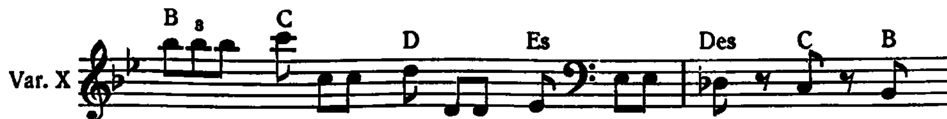
(Fortsetzung)

Brahms ist einfach in seinen Formgedanken, aber nicht einseitig. Er jagt sie nicht „zu Tode“. Das buchstabierende Aufzählen der motivischen Einzelheiten, die chronologische Sichtung des in Frage kommenden Materials hat sich in den ersten 8 Variationen erschöpft. Eine andere Art des Ablesens vom Thema muß nun kommen, ein neues erweiterndes Prinzip, damit Spannung und Entwicklung fortgesetzt werden. Der Variierende vergißt daher für eine Weile alle Einzelheiten des Motivs. Er reduziert es in der *neunten Variation* auf seine 4 Haupttöne, zählt langsam die größeren Akzente ab:
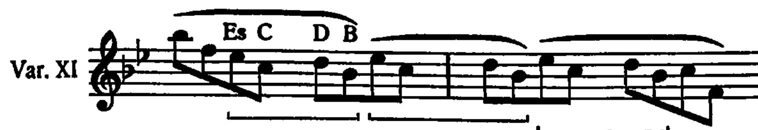


Die Monotonie, mit der dieser lineare Extrakt des Händelschen Motivs fortlaufend zitiert wird, ist überzeugend. Das neue Prinzip wird in nötiger Breite festgestellt. Daher auch hier das Ausschreiben der Wiederholung, das schon in Variation 8 an formal wichtiger Stelle auftrat, daher auch hier am Schluß die Fermate, daher die Tempo-

bezeichnung *poco sostenuto.* — Die *zehnte* Variation behält den neuen Gedanken der vergrößerten und vereinfachten Motivlinie bei, lagert nur die Töne abwärts im System, rhythmisiert sie durch dreifache Repetition, bringt mit diesem Triolenrhythmus also schon wieder ein Moment der Verkleinerung:
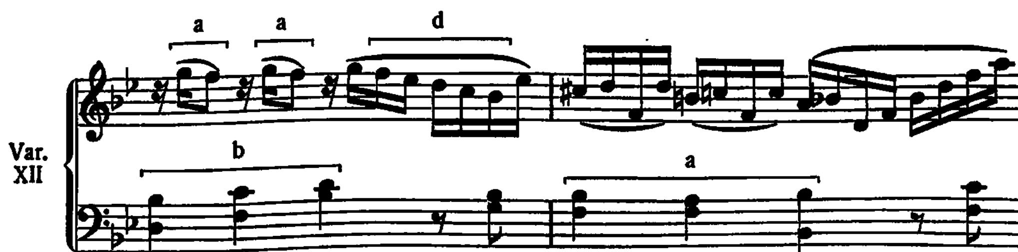


Variation 9 und 10 gehören durch ihr einseitiges Betonen der vergrößerten Motivlinie wie auch durch die gemeinsame Dynamik zusammen: in beiden Variationen plötzliches piano [Takt 2, 4 und 8] nach forte-Beginn. — Auch die *elfte* Variation verfolgt weiter das Prinzip des Verschweigens der motivischen Einzelheiten. An Stelle der Händelschen Originalfiguren auch hier wieder eine größere Umschreibung der gesamten Tonlinie. Aber, hatte die Verkleinerung der Figuration schon in Variation 10 leise wiederbegonnen, so wird sie hier noch deutlicher: die Linie bewegt sich in Achteln und wird von Sechzehnteln begleitet. Dazu ist die Art des Umschreibens der Händelschen 4-Tonlinie eine andere, bestimmtere geworden. Brahms umkreist den Raum, jetzt von oben, von Es aus anfangend, dreimal (⎣⎦) in der Umstellung *Es-C-D-B*:



Das heißt nichts anderes als langsamer Wiederbeginn der Spezialisierung im Motivischen. Und aus dem forte der vorigen beiden Variationen wurde hier piano.

In der *zwölften* Variation nimmt die Komplizierung der Linie und das „Diminuendo" noch mehr zu. Die Sechzehntel erscheinen im Sopran, das Ganze steht im pp. Zwar auch hier noch kein wörtliches Zitat einer Einzelheit aus dem Originalmotiv, aber die Elemente werden genauer präzisiert, werden in der sinnvoll zergliederten Linie plastisch herausgestellt:



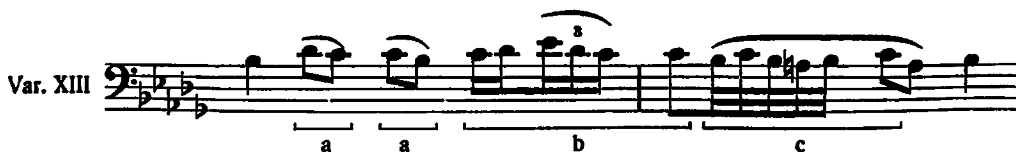
„Sinnvoll zergliedert": Im Sopran spukt die Wechselnote (a) und der absteigende Gang im Quintraum (d), im Baß singen die Viertel zuerst den Anstieg im Terzraum (b), dann das Wechselnotenmotiv (a), d. h. die Baßmotivik des Händelschen Themas in umgekehrtem Nacheinander. Das Auge des Variierenden blieb wieder an moti-

vischen Einzelheiten haften, sieht und will sie aber noch nicht in ihrer Originalordnung sehen.

Die Entwicklung von Variation 9 aus läßt sich nun in voller Klarheit übersehen: Sie ging, was die Hauptlinien anbetrifft, von Vierteln (Var. 9) über Triolen (Var. 10), Achtel (Var. 11) zu Sechzehnteln (Var. 12). Sie bewegte sich im Motivischen vom Primitiven zum Komplizierten, Allgemeinen zum Besonderen, im Dynamischen vom Lauten zum Leisen, im Instrumentalen vom Groben zum Zarten. Nirgends aber ein wörtliches Zitat Händelscher Motivik.

Die vier Variationen 9—12 bilden damit sichtbar den zweiten einheitlichen Block in der Entwicklung des Ganzen und müssen als solche zusammen im Gedächtnis behalten werden.

Warum fällt *Variation 13* aus dem Zuge der Entwicklung, den Variationen 9—12 vorzeichneten, heraus? Sie unterbricht den Fluß, der eben wieder in Gang gekommen war, verändert scheinbar grundsätzlich die Richtung: Vollgriffiges forte, nur *eine*, schwerfällig in Sexten schreitende Linie herrscht, der Sopran; der Baß begleitet auffällig homophon (die vorhergehenden Variationen wiesen alle irgendeinen hervortretenden Kontrapunkt in den begleitenden Stimmen auf); die Variation steht in Moll, und zwar ganz allein in allseitiger Dur-Umgebung; sie ist die erste im Stück, die ganz ausgeschriebene Wiederholungen aufweist, ist die einzigste, die eine große Ueberschrift trägt: „Largamente, ma non più“ [1]. Was hat dieses offensichtliche Herausfallen aus dem Rahmen des Bisherigen zu bedeuten? Nichts anderes, als daß unter 25 Variationen die 13. die mittelste ist. — In doppelter Hinsicht ist dieser pathetische Trauermarsch nicht als Zufallslaune des Komponisten anzusehen. Brahms fixiert nicht nur mit äußerlichen Mitteln das Zentrum im Strahlenkranz der Variationen. Das Zentrumsbild stellt den entscheidenden Wendepunkt im gesamten Wachstum dar, ist Gipfel und Scheitel in der Organik, vermittelt buchstäblich in jeder Hinsicht. Seit Variation 9, dem Ausgangspunkt des neuen freieren Variationsprinzipes, tritt hier zum ersten Male der Fall wieder ein, daß alle Einzelelemente aus dem Händelschen Motiv streng verkörpert und in originaler Reihenfolge zu einem einzigen Variationsgedanken zusammenfließen:
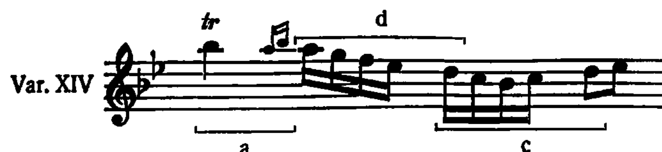


2 Wechseltonschritte (a) am Anfang, ein Auf- und Abwärtsgang im Terzraum (b), rhythmisch differenziert, in der Mitte, ein „Doppelschlag“ (c), gleichmäßig laufend, am Schluß. Das sind in alter Ordnung die 3 Bauelemente des Händelschen Kopf-

[1] Brahms nahm es mit dieser Ueberschrift ernst. Wie das Autograph zeigt — es wurde zur Durchsicht vom Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel freundlichst zur Verfügung gestellt — ist die Ueberschrift mit Bleistift, also später eingetragen worden. Sie lautete ursprünglich: „Un poco largamente“ und wurde in das stärkere „Largamente ma non più“ umgeändert, wodurch am besten die volle Ueberlegung bewiesen wird, mit der Brahms diese Ueberschrift gesetzt hat.
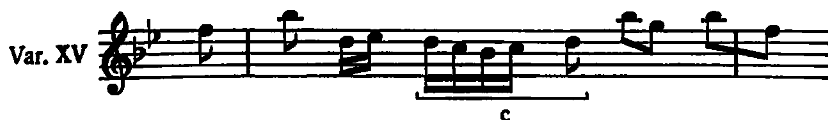
motivs in neuer Synthese vereint. Auch eine Andeutung der Brahmsschen Figurationsmethoden gibt dieser Extrakt: Die Notenwerte werden in der Linie gleichmäßig kleiner, gehen aus vom ersten Viertel über Achtel, Sechzehntel, Triolensechzehntel zu Quintolen-Zweiunddreißigsteln. So neu dieser Trauermarschgedanke aussieht, er faßt alles Wesentliche in symbolischer Ordnung zusammen. — Nur der Quintraumgang (d) aus dem zweiten Teil des Händelschen Themas, der trillerlose Nebengedanke und Kontrast zum Kopfmotiv, fand keine Verwendung. Dafür imitierte ihn vorher Variation 12, und wird ihn nachher Variation 14 imitieren. Er tritt zurück vor der zentrumbeherrschenden Macht des Kopfmotivs, huldigt zu beiden Seiten des Thrones. Es steht fest: *Variation 13 verkörpert nicht nur in ihren Aeußerlichkeiten und Ruhemomenten die Zentrumsidee, sie bildet den Scheitel im symmetrischen Wachstum des Ganzen auf Grund ihres umfassenden Synthesegedankens.*

Um das in seiner ganzen Ausdehnung erkennen zu können, muß von diesem Gipfel erst nach der anderen Seite hinuntergesehen worden sein. Es folgen da 4 Variationen (14—17), die eine ganz ähnliche Blockeinheit bilden wie die 4 Variationen (9—12) vor der Zentrumsvariation. Natürlich korrespondieren und wachsen sie nach einem neuen Prinzip, das in gewisser Weise dem Vormitteprinzip genau entgegengesetzt ist. Gerade dadurch wird erst der Zentrums- und Gipfelcharakter von Variation 13 voll bewiesen. Während in dem Vormitteblock nicht eine einzige Originalfigur aus dem Händelschen Motiv wörtliche Verwendung fand, am wenigsten in Variation 9 (in weitester Entfernung zu Variation 13) — treten sie im Nachmitteblock deutlich hervor, am wörtlichsten in Variation 14 (in nächster Nähe zu Variation 13):



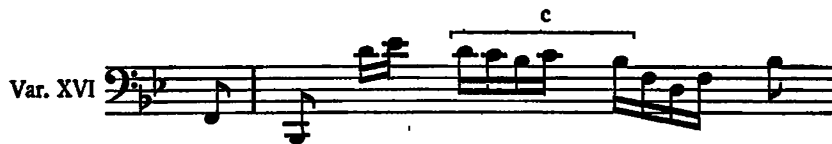
Diese Figur zeigt im Triller (a) die Imitation des Händelschen Wechselnotenmotivs, im Abwärtsgang von A bis D die Imitation des Händelschen Quintraumganges (d) und zum Schluß original den Händelschen „Doppelschlag" (c). Also genug Originalmotivik — vgl. auch in Takt 5 die strenge Nachahmung der Händelschen Vorlage (Quintraum) — aber wohlgemerkt nicht mehr die umfassende, klare Ordnung und Ruhe wie im Gedanken der Zentrumsvariation.

Die 15. Variation behält von Händels Motiv nur noch wörtlich den „Doppelschlag" (c) bei:
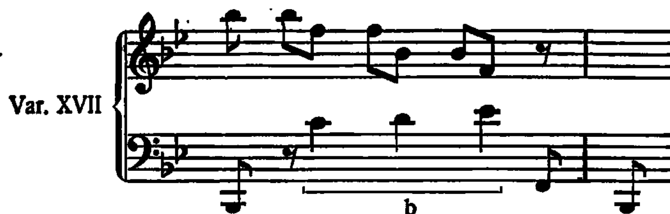


Der Rest aus Variation 14 ist in den Achtelsprüngen kristallisiert.

Die 16. Variation gibt auch den „Doppelschlag" (c) nicht mehr ganz wörtlich und als Gegensatz nur schwache Achtelsprungreste aus der 15. Variation:



Dazu Auflösung des Kompakten durch Auseinanderziehen der Linien in kanonischer Beantwortung und piano.

Die 17. Variation löst noch mehr auf, vergißt den „Doppelschlag" ganz und befaßt sich in Sopran und Baß nur mit den springenden Achtelresten aus der 16. Variation. Die im Baß als Gegenstimme laufenden Terzraumgänge (b) sind die einzige schwache Erinnerung an das Händelsche Thema, an die dortige Baßmotivik:



Damit ist vollkommene Beruhigung eingetreten. *Die Entwicklung nach Variation 13, nach der Mitte, ging also im Motivischen genau den umgekehrten Weg wie vor der Mitte: Vom Strengeren zum Freieren, Besonderen zum Allgemeinen, Engen zum Weiten.* In bezug auf die Figuration ausgedrückt: Variation 14 zeigt Sechzehntel im Uebergewicht gegen Achtel, Variation 15 hält Sechzehntelgänge und Achtelgänge im Gleichgewicht, ebenso Variation 16. Variation 17 kennt keine Sechzehntel mehr, sondern nur noch Viertel gegen Achtel. Nach rückwärts verbindend könnte man also sagen: *Die Sechzehntel aus Variation 12 werden von Variation 14 über die isolierte Zentrumsvariation 13 hinweg aufgenommen und im Viererblock nach der Mitte langsam wieder zu reinen Achteln und Vierteln (Var. 17) zurückentwickelt. Kristallisierungsweg umgekehrt wie vor der Mitte.*

Doch kein Kontrast ohne Analogie: In der dynamischen und instrumentalen Entwicklung gleichen sich Viererblock nach und Viererblock vor der Mitte vollkommen. Es geht hier wie dort vom Lauten zum Leisen, vom Groben zum Zarten. Vor der Mitte: Variation 9, 10 forte und dicker Satz, Variation 11, 12 piano und dünner Satz. Nach der Mitte: Variation 14, 15 forte und dicker Satz, Variation 16, 17 piano und dünner Satz. Im Nachmitteblock ist die Scheidung in zwei laute und zwei leise Variationen noch besonders gekennzeichnet: Fermate zwischen Variation 15 und 16.

Das Spiegelbild ist vollkommen: Variationsblock 9—12 vor der Mitte korrespondiert positiv und negativ mit Variationsblock 14—17 nach der Mitte.

Die Einheit innerhalb des Nachmitteblockes äußert sich noch auf besondere Weise. Es wurde festgestellt, daß die Motivik nach der Mitte, von Variation 14 anfangend, gleichmäßig an Wörtlichkeit gegenüber der Händelschen Vorlage einbüßte und schließlich kaum noch auf eine ihrer Einzelheiten Bezug nahm. Jede

Variation gab der nachfolgenden ein Einzelelement weiter, das aber immer mehr an Treue verlor, so daß für die letzte Variation (17) kein wörtliches Zitat mehr übrig blieb. Wie absichtsvoll und genau dieses Uebernehmen eines Motivelementes von einer Variation in die andere geschieht, wie fest also die Variationen des Nachmitteblockes untereinander verknüpft sind, wird ersichtlich, wenn der Schluß einer Variation mit dem Anfang der nachfolgenden verglichen wird. Die Verknüpfung von Schluß und Anfang zeigt sich schon im Verhältnis von Variation 13 zu 14, d. h. Variation 14, die erste nach der Mitte, beginnt mit dem neuen Prinzip:

Var. XIII Schluß: = Var. XIV Anfang:

Zur Verdeutlichung der Analogie wurde das Trillerzeichen aus Variation 14 hier notenbildlich ausgeschrieben. Es ergibt sich dann, daß Variation 14 den Schluß von Variation 13 genau nachahmt, d. h. das dortige Nacheinander: Absteigender Sextengang + „Doppelschlag" umkehrt in „Doppelschlag" (tr) + absteigenden Sextengang. — Auch in den Bässen ahmen sich Schluß und Anfang nach:

Var. XIII Schluß: = Var. XIV Anfang:

Ebenso wörtlich ist die Analogie im Verhältnis von Variation 14 zu 15:

Var. XIV Schluß: *sf* = Var. XV Anfang:

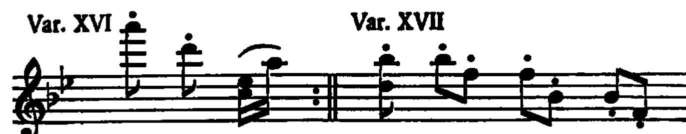
Um das Wortgetreue genau zu erkennen, lese man in Variation 15 die Unterstimme.

Aus dem Schluß von Variation 15, Sechzehntelgang + Achtelsprung, wird das Umgekehrte im Anfang von Variation 16, Achtelsprung + Sechzehntelgang:

Var. XV Schluß:

= Var. XVI Anfang:

Variation 16 und 17 sind anders, aber noch fester verknüpft: Variation 16 bildet überhaupt keinen Schluß, sondern läuft direkt in den Anfang von Variation 17 hinein, gibt ihre Achtelsprünge einfach weiter:



Die gebotenen Gegenüberstellungen beweisen, daß Variation 14—17 tatsächlich als Block zusammengedacht sind. Mit Variation 17 hört das Verknüpfungsverfahren auf[1]. Fermate! Keine in diesem Werk, die nicht formalen Sinn hätte, hier: Abschluß des festgefügten Viererblockes nach der Mitte. Obwohl dieser lauter neue Bilder brachte, ist er in allen 4 Teilen als planvolle Kontrastanalogie zum Viererblock vor der Mitte zu erkennen. *Fest wird Variation 13, in sich selbst ein Block der Ruhe, Ordnung und Breite, von den beiden Viererblöcken 9—12 und 14—17 umschlossen, wird sie der Zahl und dem Wachstum nach zum Drehpunkt des gesamten Variationskreislaufes bestimmt.*

Es bleiben noch 8 Variationen vom Ganzen zur Betrachtung übrig. Sie bilden das natürliche Gegenstück, in gewissem Sinne das genaue Spiegelbild zu den ersten 8 Variationen, und es kann auf Grund weniger Momente (ohne ins Einzelne des Notenbildes gehen zu müssen) bewiesen werden, daß auch sie in sich eine Einheit bilden.

In den ersten 8 Variationen war die Strenge der Entwicklung, das Festhalten am Wuchs des Händelschen Themas am größten. In diesen letzten ist die Strenge am geringsten. *Keine der 8 letzten Variationen zeigt auch nur ein einziges wörtliches Zitat aus der Händelschen Vorlage.* Es sind typische Fantasievariationen, die nur den Zug der thematischen Tonlinie im Großen als Fixum beibehalten. Von vornherein treten hier Freiheiten auf, die in der Vergangenheit, namentlich auch im Viererblock unmittelbar vorher, nicht vorkamen.

Gleich im ersten Bilde, in Variation 18, läuft die Figuration als Begleitung zur fixierten Grundlinie des Themas in sichtlich kühneren Bogen über die ganze Ausdehnung der Klaviatur. Lebhafter Gegensatz zur letzten Variation des vorigen Blockes, zu Variation 17, dem einfachsten Bilde des ganzen Werkes. Deutlicher Kurs- und Gebietswechsel. — Nach dem Uebertritt — die Fermate regt wie in Variation 9 zum Nachdenken über die Kursänderung an — kommt zum ersten Male im Stück eine andere Taktart: $^{12}/_{8}$-Takt in Variation 19 (wiederholt in Var. 23 und 24); zeigen sich die auffallendsten (vielleicht einzigsten) Stilnachahmungen: Siziliana in Variation 19, Musette in Variation 22; nimmt die Chromatik groteske Formen an: Variation 20; erscheint zum ersten und einzigsten Male eine Variation in der Paralleltonart: Variation 21 g moll; verbergen sich zum ersten und einzigsten Male Händelsche Motivelemente in neuen Verzierungszeichen: Die Wechselnote im Praller von Variation 19, die Grundtöne Händels vergrößert in den Vorschlägen von Variation 21; feiert der Tanzrhythmus auf Kosten aller motivischen Differenzierung höchste

[1] Aehnliche Verknüpfungsmethoden wendet Brahms häufig und sehr früh an. Er verschweißt auch Sonatensätze auf diese Weise. Vergl. z. B. den Uebergang vom Andante zum Scherzo in der C dur-Sonate Op. 1.

Triumphe: Variation 23 und 24; beschließt ein dithyrambischer Marsch, dessen Akkorde wieder nur die Grundlinie Händels bindet, das Ganze: Variation 25.

Schon aus diesen Andeutungen ergibt sich, wie neu und scharf die Kontraste im Kreise der letzten 8 Variationen sind, wie hier, ganz im Gegensatz zur strengeren Vergangenheit, die Figurationsmethoden von Fall zu Fall grundsätzlich wechseln. Aber nicht nur die gesteigerte Mannigfaltigkeit der Bilder hebt diesen letzten Variationenkreis aus der Vergangenheit heraus und läßt ihn als geschlossenes Pendant zu Variation 1—8 erkennen. Auch in sich selbst bildet der Kreis trotz aller Kontraste eine gewisse Baueinheit, zeigt er symmetrische Rundung.

Zwei feste Drehpunkte, zentrale Pole, stehen im achtteiligen Kreis und teilen ihn in zwei Sondergebiete: Variation 19—20, auf der einen, Gegenpol Variation 23—24 auf der anderen Seite. — Variation 19—20, die beiden Variationen mit ganz ausgeschriebenen Wiederholungen (hatte immer formale Bedeutung: Variation 8, 9, 13), bilden eine breite Basis der Entspannung. Sie sind durch die Ruhe der Bewegung, durch reflektierenden Charakter verschwistert und werden auf beiden Seiten von bewegteren Typen flankiert: Variation 18 und Variation 21. — Im Gegenpol gehören Variation 23—24 noch enger zusammen als Variation 19—20: Sie verbindet gleiche Taktart ($^{12}/_{8}$), gleicher Rhythmus, gleiche Melodik. Aber da ist es umgekehrt wie bei dem ersten Einheitspaar: Variation 23 und 24 bilden infolge des vivace-Tempos und der mangelnden motivischen Differenzierung nur eine kurze Episode, zeigen Erhitzung, vermitteln in kurzer Krise den Schluß. Sie werden von den breiteren, ergebnisvolleren Kontrasten: Variation 22 (Musette) und Variation 25 (Marsch) umschlossen.

Festgehalten werden muß also: Variation 19—20 (Entspannung) und Variation 23 und 24 (Erhitzung) treten als Mittelachsen und Operationsgrundlagen hervor. Der Kreis der letzten 8 Variationen wird dadurch in 2 Unterkreise von je 4 Variationen geteilt. Der erste Kreis (18—21) schließt mit der g moll-Variation und einer Fermate. Die Zweiteilung ist also durch zeitliche Zäsur und tongeschlechtlichen Wechsel besonders gekennzeichnet. Auch im Kreise der ersten 8 Variationen fand in der Mitte (zwischen Var. 4 und 5) der tongeschlechtliche Wechsel statt, dort von Dur nach Moll. Analogie der Mittelpunkte zwischen Anfangs- und Endkreis, zwischen achtteiligem Eckstück hier und achtteiligem Eckstück dort. Beherrschte nicht die Mitte des ganzen Variationenhimmels ein Mollstück als isolierte Zentralsonne unter den 25 Gestirnen? Schon jetzt offenbart es sich: Brahms verbindet mit tongeschlechtlichem Wechsel ganz bestimmte formale Absichten. Die Mollstellen der Fuge werden die letzten Aufschlüsse geben. — Und noch etwas bindet die letzten 8 Fantasievariationen zur Einheit: Sie sind bis auf den Schluß und die ihn vorbereitenden Variationen 23 und 24, in denen piano und forte einen absichtsvollen Kampf führen, alle von zarter Dynamik. Auch diese durchgehende dynamische Zurückhaltung hat ihren Grund in der Vergangenheit: Es *mußte* nach den überstandenen Gipfelpunkten ein Leiserwerden und besinnliches Verweilen kommen als Entspannung vor der Fuge (auch für den Spieler!). Das letzte Verhalten der Kraft war ebensosehr formale Notwendigkeit wie jenes letzte Abstreifen der motivischen Fesseln, die Auflockerung im schnellen Bildwechsel. Nur so konnte die Entwicklung fort-

gesetzt werden, gehorchte sie dem vorgeschriebenen Zuge, nur so ließ sich der notwendige Kontrast schaffen zum kommenden Schlußstein, dem Bilde höchster Abstraktion und Strenge.

Fest steht: Die 8 Variationen 18—25 bilden die letzte Blockeinheit im Bau der Variationen und stehen in spiegelbildlichem Verhältnis zu den ersten 8 Variationen. (Schluß folgt.)

Gedicht und Lied

Von Oskar Jancke, Aachen

Es gibt kaum heute einen Komponisten von Rang — besonders im fortschrittlichen Lager der Musik —, der sich nicht mit Rilkes Gedicht auseinandergesetzt hätte; nicht nur der Inhalt ist es, der da reizt. Deshalb geben wir einmal einem Hüter des Rilkeschen Gedichts das Wort. In seiner gesetzgeberischen Schärfe erinnert dieser Aufsatz an Feststellungen, wie sie früher in den „Blättern für die Kunst" (Stefan George-Kreis) erschienen. — Die Schriftl.

Das in sich selbst Ruhende des Gedichtes sehnt sich nicht nach der fremden Melodie des Liedes als nach einer endgültigen Vollendung, wie so oft gemeint wird, und jene Schwingung, die ihm die Geburt aus dem Schoße des Chaos unendlich verleiht, bedarf nur der ewigen Wiedergeburt aus dem menschlichen Herzen, um ihr Dasein als erfüllt zu empfinden. Keine natürliche Liebe verbindet Gedicht und Musik, beide trennt voneinander ein Abgrund verschiedenster Schöpfung. Es gibt kein Verhältnis der beiden zueinander, das nicht in der Ueberwindung oder der Umgehung eines gewaltigen Zwanges beruhte. Als *Beethoven* in der IX. Sinfonie aus der reinen Musik in die Sprache einbrach, gab er den mächtigsten Beweis für die Wesensverschiedenheit zweier Schöpfungskomplexe. Er forderte eine Hilfeleistung aus anderem Bereiche, und sein Genie allein überwand die Gefahr dieser Forderung, die nirgends so extrem gestellt wurde wie hier. Die Sprache hat ihrerseits niemals eine gleichwertige Forderung an die Musik gestellt. Wenn sie verstummte, um eine Melodie zu suchen, um im Liede wieder laut zu werden, war sie künstlerisch nicht geformt. Man fand sie nur bereit, eine Einsamkeit aufzugeben. Auch das Singen für sich allein bedeutet nichts anderes.

Das vollendete Gedicht ruft nicht nach der Melodie. Alle Versuche der Komponisten, dem großen Gedicht eine außer ihm liegende Melodie zu geben, sind als gescheitert anzusehen. Man vergegenwärtige sich, was *Brahms* in seiner Rhapsodie für Alt und Männerchor aus Goethes „Harzreise im Winter" gemacht hat. Man kann diese Komposition lieben und sich doch eingestehen, daß sie eine Verkleinerung des Gedichtes bedeutet. Sie zerbrach seine Größe, und wer Ohren hat zu hören, vernimmt in dieser Vertonung trauernd den *Zerstörungsprozeß der Musik am Wort.* Gerade in diesem Schicksal, das aus der Begegnung zweier sich von Natur aus fremder Welten ereignet, beruht für das feinere Ohr die unsagbar erschütternde Wirkung der Komposition. Das Auseinanderzerren und Zerdehnen des sprachlichen Rhythmus, das Verlangsamen seines Tempos, die gänzliche Umbiegung des inneren

Sinnes, die damit Hand in Hand geht, die an dieser Stelle dem Worttext noch gar nicht angemessene Besänftigungs- und Erlösungsmusik, alles das, was sich zur Versöhnung zweier fremder Welten hier nicht aneinanderfügen will, zeigt sich als ein großes Beispiel der ursprünglichen Dissonanz beider Künste. Nun bedenke man hierzu, daß der Komponist die Textunterlage nicht aus einer äußersten Not heraus sucht, daß er nicht sie, sondern *sich* singen will! Es ist hier nicht der Fall, daß man aus irgendeiner Stimmung heraus zum eigenen Zweck dies oder jenes liest, um im Ueberpersönlichen das zu finden, was man selber nicht zu sagen vermag, es geht hier an die künstlerische Umformung eines schon Geformten. Und da scheitert das Werk gerade so wie jede Umformung der Welt scheitern müßte, wenn sie von einem Schöpfer vollendet geschaffen worden wäre. Nur das *Unvollendete* läßt einen Eingriff zu. Und nur soweit dessen Bezirk reicht, gestattet in der Sprache Geschaffenes die Verwendung zum Liede.

Sie gestattet sie ohne weiteres in den sich entgegenkommenden Grenzgebilden zwischen Sprache und Musik, die ohne einander nicht bestehen zu können scheinen: in den *Volksliedern*. Sie erlaubt sie und empfindet sie für das sprachliche Gebilde als wohltätig in unpersönlichen und künstlerisch belanglosen Gedichten. Die Mehrzahl der *Schubert*schen Lieder z. B. benutzt solche als Textunterlage. Lyrik, die gesungen werden soll, wie „Der König von Thule" oder „Meine Ruh' ist hin" oder die Lieder der Mignon in „Wilhelm Meister", bedarf schon wieder eines starken musikalischen Schöpfers. Liedhafte Lyrik dagegen erlaubt an sich nicht, daß ihr Melodie gegeben wurde. Weder Eichendorff noch Heine verlangen die Vertonung, und bei *Pfitzners* Eichendorff-Liedern dürfte man wieder denselben Bruch empfinden, wie er oben in dem einen Falle Brahms geschildert wurde. Auch wenn *Hindemith* „Die junge Magd" von Trakl oder „Das Marienleben" von Rilke vertont, übermächtigt er nur das dichterische Gebilde. Es gibt hier keine Versöhnung. Völlig fremd dem Musikalischen ist aber die große Form der Lyrik, wie sie in der Vermählung des Liedhaften mit einem der Sprache ganz eigenen gestalthaften Element Goethe geschaffen, wie sie rein gestalthaft aus ihrer Natur oder aus eingeborenem Kunsttriebe heraus Hölderlin, Platen, C. F. Meyer und Stefan George fanden. Wer würde „Selige Sehnsucht" oder „Hyperions Schicksalslied" musikalisch bezwingen können? Kann man glauben, daß das Wagnis „Hyperions Schicksalslied" zu komponieren anders als aus tiefstem Mißverstehen eines ganz in sich selbst ruhenden Sprachgebildes unternommen wurde? Diese Form des Gedichts ist aber die ursprüngliche. Jene liedhafte neigt sich a priori einem melodiösen Unterton hin, wie bei Novalis und Rilke ersichtlich, und ist doch der musikalischen Melodie so weit entfernt, daß ihre Umsetzung in Musik dieser eine unerträgliche Abhängigkeit aufzwingen würde.

Das Lied dient der menschlichen Stimme, das Gedicht aber unterliegt im Gesprochen- und Gelesenwerden den Gesetzen eines bestimmten Daseins. Wenn es im Lied gestaltet wird, ist es zum bloßen Stoff geworden mit alledem, was ihm gesetzmäßig zugehört. Es hat sein eigenes Leben verloren, seine ihm verliehene Unmittelbarkeit und natürliche Frische. Es gewinnt nun im Lied ein zweites gleichsam künstliches Dasein. Mag der veredelte Baum eine schönere Frucht hervorbringen, sie hat nicht seinen

Saft und Kern. Der Liedkomponist hat sich in der Regel aus natürlicher Scheu vom großen Gedicht ferngehalten, weil er den Schaden vorempfand, der ihm selber erwachsen würde. Die Gesetze des musikalischen Ausdrucks bezwingen die Gesetze der Sprache nicht. Die Musik kann das Wort ausdeuten, zerdehnen, zersetzen, umschreiben, variieren, begleiten, aber nicht *sagen.* Und deshalb muß sie es zerbrechen (die Ausnahmen vom Prinzipiellen wurden erwähnt). Der Maßstab für die Bewertung der Liedkomposition kann daher, abgesehen von einer grundsätzlichen Verneinung ihres Wertes, *nur in ihrer Eignung für die menschliche Stimme gesehen werden, die ja auch ein Organisches ist, nicht aber in ihrem Verhältnis zum Text.* Das ist niemals ganz rein, sondern ein dürftiger Ausgleich ursprünglicher Feindschaft, der für den Augenblick hingenommen wird, um im nächsten nicht mehr zu gelten. *Haben wir doch auch den Tanz von der Musik reinlich geschieden.* Warum nicht das Gedicht? Vielleicht, weil wir es nicht genug achteten. Es ist eine Welt und verhält sich zu jener der Musik wie zwei Parallelen zueinander, die sich im Unendlichen einen.

Repräsentanten deutscher Musikforschung / Max Seiffert

Am 9. Februar wurde *Max Seiffert* 60 Jahre alt. Wir nahmen diesen Anlaß wahr, um ihn selbst über seine Arbeiten, Ziele und Grundsätze zu befragen. Seit seinem 13. Lebensjahr ist Seiffert in *Berlin* verwurzelt; hier hat er seine Bildung empfangen und seine ganze bisherige Tätigkeit ausgeübt. Der physiognomische Eindruck könnte ihn etwa als Bruder des verstorbenen Komponisten Friedr. E. Koch ausgeben; so ausgeprägt erscheint der norddeutsche Typus, während die individuellen Züge zurückgestaut wurden. Diese persönlich schlichte, aber so emsige und aktionsfreudige Künstlerart hätte Offiziersuniform tragen können, da von dem dominierenden Milieu Erziehung, Wesensart, Geschmacksrichtung selbst grundverschiedener Berufskategorien bestimmt wurde. „Nie habe ich in meinen Ausgaben den persönlichen Geschmack, sondern nur die wissenschaftliche Forschung entscheiden lassen." Das ist Seifferts These und ein Punkt, wo aus der Sachlichkeit der Mensch hervorsprüht. Es mag hier unerörtert bleiben, ob wir die These als eine sanfte Täuschung ansehen oder nicht, jedenfalls ist sie auf einem Boden erwachsen, der pathetischer Gebärde und suggestiver Wirkung abhold ist. Bei Seiffert wurde diese Note korrekter Objektivität, die sich mit künstlerisch persönlicher Zurückhaltung deckt, besonders charakteristisch, weil er auf keine öffentliche Tribüne geraten ist. Selbst die Universität, deren Rhetorik mitunter das Volumen aufbläht, lockte ihn nicht in ihre Arme. Wissenschaftliche Divergenz mit dem einstmals ausschlaggebenden Berliner Extraordinarius *Fleischer* unterdrückte seine Habilitationsabsichten. An Ehrenstellen und Aemtern hat es ihm in der Folge zwar nicht gefehlt. Sie häuften sich sogar geradezu; aber noch interessanter ist, daß er auch da, wo sein Name nicht hervortrat, oft als der spiritus rector der Taten musikwissenschaftlicher Verbände oder Institutionen zu gelten hat. Aus dieser stillen Omnipotenz, die unangefochten über alle wichtigen Organisationen verfügte und keine Gegnerschaft erfuhr, schöpfte Seiffert das Glück, in der musikwissenschaftlichen Praxis sich in einem Ausmaß betätigen zu können, wie es gleich mühelos kaum einem anderen Deutschen bisher beschieden war. Die exklusive Wissenschaftlichkeit, die Seiffert bei seinen *Neuausgaben der Musik des 17.* und *18. Jahrhunderts* als einen Puristen, als einen Fanatiker der Unantastbarkeit zeigt, fand in der heraufkommenden Musikwissenschaft selbstverständliche Unterstützung; denn auch deren Tendenz richtete sich gegen die Schöngeisterei und Phantastereien des verflossenen 19. Jahrhunderts, das während seiner 2. Hälfte kaum noch Verständnis für die Eigenart älterer Musik aufgebracht hatte.

Seiffert, der Schüler *Spittas* und Freund *Chrysanders,* deren Hingabe und Selbstzucht ihm Vorbild wurden, ist gerade wegen dieser zeitgeschichtlich akuten Tendenz so bemerkenswert geworden.

Durch die Fülle seiner Publikationen wurde der Erfolg auf lange Zeit hinaus gesichert. Unter den Herausgebern älterer Musik nimmt Seiffert, dem alle großzügige deutsche Unternehmungen (Denkmäler, Breitkopf, Peters, Kistner) geöffnet waren, gleichsam eine Diktator-Stellung ein. Nur der wissenschaftlich redigierte Originalabdruck und die genaue, klassizistisch saubere Generalbaßausarbeitung kommen bei ihm zur Anwendung. Mit starken kritischen Vorbehalten steht er der „schlampigen" Editions-Art der Wiener musikwissenschaftlichen Schule und der „Willkür" der Riemannschen Ausgaben gegenüber — von anderen seiner Zeitgenossen zu schweigen. Den Jüngeren, die schon in der neuen wissenschaftlichen Atmosphäre groß geworden sind, wird diese Exaktheit der musikpraktischen Arbeit nicht das Ziel, sondern nur eine Durchgangsstation bedeuten. Daß sie an dieser nicht anhalten, sondern von der wissenschaftlichen Forschung anscheinend in einem Zuge bis zur lebendigen Gegenwart vorstoßen, wird schon durch ihre physiologische Verschiedenheit mit den jetzigen Titelhaltern bedingt. Denn dem sich erst emporarbeitenden Geschlecht stehen nicht die großartigen Publikationsmittel zu Gebote; es muß andere Methoden wählen. Solche Einstellung hindert indes nicht, das scharfe und erprobte Talent anzuerkennen, mit dem sich Seiffert seine Geltung errungen hat. Weite verödete Strecken des 17. und 18. Jahrhunderts sind von ihm wieder aufgeforstet worden. Von den schriftstellerischen Arbeiten ist die *Geschichte der Klaviermusik* die bekannteste. Nicht minder sind Seifferts Verdienste um die *Orgel- und Vokal-Literatur*. Erst jüngst hat Seiffert *Telemanns Tafelmusik als große Lehrquelle für Händel* aufgedeckt (*Riemann, Schering, Nef* waren achtlos über das Werk geschritten, obwohl die Meinung des 18. Jahrhunderts schon längst zu einer Revision des abfälligen neuzeitlichen Urteils hätte mahnen sollen). Oder Seiffert schreibt eine Vorrede zu den Werken *Leopold Mozarts*, deren Ergebnisse hernach ohne weiteres Nachspüren in *Aberts Mozart-Buch* eingehen. Daher gilt dieses Gedenkblatt auch den Hoffnungen auf das weitere Wirken Seifferts.

Robert Sondheimer, Berlin.
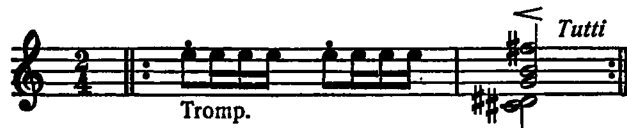
Hermann Wunsch: „Don Juans Sohn"

Vom Komponisten
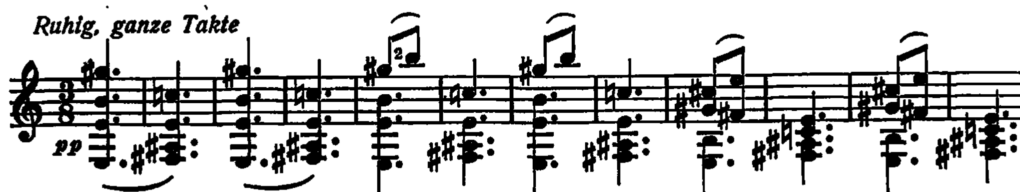
Ich komme der Aufforderung, einiges über meine Kammeroper *„Don Juans Sohn"* und deren Uraufführung in *Weimar* (am 31. Januar) zu sagen, gerne nach. Die Versuche, eine Kammeroper zu schaffen, die die Belange der „absoluten" Kammermusik auf die Gattung „Bühnenmusik" überträgt, sind an anderer Stelle mit großem Eifer betrieben worden. Es läßt sich ohne weiteres nicht sagen, warum die Versuche bislang ohne dauernden Erfolg geblieben sind. Die Sprechbühne hat ja seit langem Kammerspiele von hohem künstlerischen Wert und großer Wirkung auf das Publikum (ich brauche nur Strindberg zu erwähnen), für die Max Reinhardt seinerzeit eigens ein Theater aufmachte. Diese Kammerspiele der Sprechbühnen hatten das Prinzip: wenig Theater und dafür psychologische Vertiefung. Das Prinzip ohne weiteres auf musikalische Bühnenwerke übertragen, hieße allerdings das Pferd am Schwanze aufzäumen; denn dann hätte die Musik eigentlich nicht im entferntesten die Aufgabe zu erfüllen, die ihr von Haus aus gestellt ist. Die gänzliche Unterordnung der Musik im Drama bis zur Begleitung oder meinetwegen programmatischen Schilderung der Vorgänge auf den Brettern stellt sie kalt, macht sie überflüssig. Das oben genannte Prinzip — an sich ganz richtig — ist für das musikalische Kammerspiel nicht anwendbar. Hier muß die Musik in den Vordergrund gestellt werden. „Wenig Theater", ja! Aber an Stelle der psychologischen Kleinarbeit hat die Musik zu treten. Das Libretto hat so zu sein, daß es dem Musiker Möglichkeiten schafft, die die große Oper nicht geben kann, da sie — bei der viel größeren zeitlichen Ausdehnung — auch dramatische Forderungen zu erfüllen hat. Wenigstens ist das heute noch die ziemlich allgemeine Ansicht aller „Bühnenfachleute".

Das Buch zu „Don Juans Sohn" ist von dem Dänen C. *J. S. Almquist* (1793—1866), seinerzeit ein vielgelesener Autor auch in Deutschland. Es heißt im Original „Ramido Marinesco" und ist übersetzt von *Otto Hauser*. Ich habe lediglich einige Szenen fortgelassen, die andern gekürzt, hier und da etwas umgestellt und nur Weniges gänzlich verändert. Im Grundzug nichts. Nach einem kurzen Vorspiel zeigt das erste Bild Doña Bianca, die Herrin des Schlosses Osbrancos auf

Majorca, und ihren — und Don Juans — Sohn Ramido. Ihr Wille ist, daß Ramido auf dem spanischen Festland nun Ruhm, Ehre und ein Weib gewinnen müsse, nachdem die Erziehung durch den „in die Kapuze tief verhüllten Mönch Anselmo“ ihm die Möglichkeit gegeben, dort in Ehren bestehen zu können. Musikalisch ist dieser erste Teil eine Intrade, mit kurzem Motiv der Trompete.
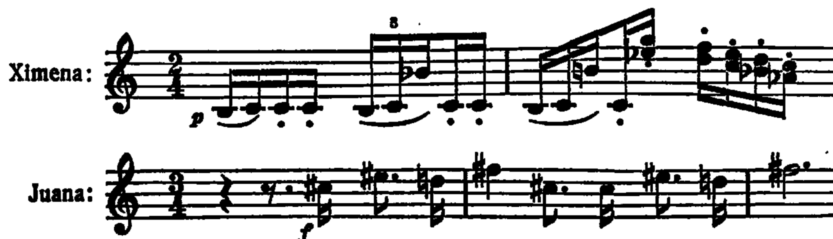


Zwischenmusiken verbinden die einzelnen Bilder und halten das Ganze fest zusammen. Das zweite Bild zeigt eine Landschaft am Guadalaviar bei Valencia. Liebesszene zwischen Ramido und Estella; dem Charakter des Mädchens angepaßt ist die Musik einfach, schlicht; von natürlichster Empfindung getragen.



Musikalisch-formell ist das Stück streng geschlossen. An das Hauptthema schließt sich ein zweites, später ein drittes, so daß wir es mit einem regelrechten Rondo zu tun haben. Es ist eine in verhaltener Leidenschaft vorgetragene Liebeserklärung. Aber Ramido eilt zum Schluß bestürzt fort, wie er aus ihrem Munde hört, daß sie eine Tochter Don Juans ist.

Ebenso geht es ihm bei einer zweiten und dritten: das ist sein Verhängnis, daß er überall nur die Geschöpfe seines Vaters, seine Schwestern trifft und liebt. Ximena, die im Gegensatz zu Estella schalkhaft ist und das heitere Moment in der Oper zu Worte kommen läßt, und Juana, die hochgebaute, die in ihrer Liebe allen Gefahren Trotz bietet: auch diese sind, wie er stets am Schlusse erfährt, Töchter seines Vaters. Und er muß sie meiden.
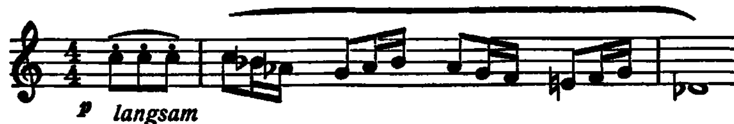


So kehrt er also wieder in seine Heimat zurück. Und hier erreicht ihn sein Verhängnis doch. Er verliebt sich in ein Frauenbildnis, von der Hand seines Vaters gemalt und von seiner Mutter in sicherem Verwahrsam gehalten, weil Don Juan in die Farben starkwirkende Gifte mischte, die den Tod dessen herbeiführen, der sie mit Händen oder Lippen je berührte. Ramido, der glaubt, hier ohne Fehl lieben zu dürfen, gibt sich seiner Leidenschaft ganz hin und stirbt vor den Augen der Mutter und seines Lehrers, des düstern Mönchs Anselmo; inmitten der Blumen des Parkes.

Anselmo wirft, wie so oft, harte Worte auf den Mörder, Ramidos Vater. Was er seit langem als für Biancas und Don Juans Seelenheil notwendig gefordert hat, daß jene diesem fluche, wünscht er nun aufs neue und gebieterisch. Bianca aber wirft nun erst recht ihren Groll auf den Mönch und flucht ihm. „Wer ich sei, du hassest mich?“ „Also schwor ich, und ich halt es! Weg die Maske!“ die Kapuze fällt: es ist Don Juan!
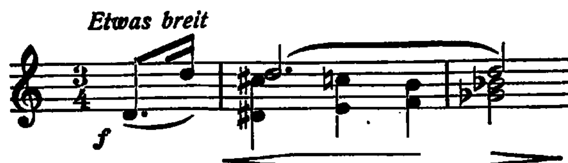
Man sieht, das letzte Bild enthält doch eine starke dramatische Spannung. Ich habe mich gehütet, sie zu entfernen. Aber ich habe sie musikalisch zu fassen versucht, wie ich etwa auch den

letzten Satz einer Sinfonie gestalten würde. Stets ist das Wort der musikalischen Diktion untergeordnet.

Das Thema, das den ersten Teil beherrscht, und in den mannigfaltigsten Formen wiederkehrt, ist dies:



Später gewinnt ein anderes die Oberhand:



und das Werk wird mit diesem auch zu Ende geführt.

Das kleine Orchester ist durchaus kammermusikalisch behandelt. Es besteht aus neun Soloinstrumenten, Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Harfe, Schlagzeug, Violine und Cello. Das ist auch rein äußerlich Kammermusik, wie sie heute als solche gilt: mit Schlagzeug. (Wenigstens glaubte ich in diesem Falle, wo es sich um ein Bühnenwerk handelt, auf das letztere nicht verzichten zu können.) Aber auch sonst ist der Stil des ganzen Werkes nach Möglichkeit gewahrt, sind die einzelnen Instrumente ihrer Eigenart gemäß solistisch behandelt. Der neuen Forderung, auch in Bühnenwerken der geschlossenen musikalischen Form ihr Recht zu geben, ist Genüge getan, wo es eben anging, so in den beiden Bildern mit Estella und Juana durchaus. Die andern Bilder haben eine etwas lockerere Führung, weil — besonders im letzten Bild — die dramatische Forderung bis zu einem gewissen Grade berücksichtigt werden mußte.

Evolutionäre

Von Dr. Erich Katz, Freiburg i. Br.

Ihnen ist, vor allem anderen, Anlehnung an eine Tradition Notwendigkeit. Sie meiden die Gewaltsamkeit des unbedingten Gegensatzes, und ihr Fortschreiten ist überlegt und langsam genug, um ihnen das Verständnis auch jener zu sichern, welche sonst nur in der „großen Vergangenheit" leben und in jeder gegenwärtigen Kunst Verfall wittern. Ihre Musik hat häufig einen mehr oder weniger epigonalen und eklektischen Charakter, und ihre Bedeutung hängt allein von der Größe der musikantischen Begabung des Einzelnen ab. Nur bei wenigen ist der Wille zu organischer Weiterbildung stark genug, um den Weg aus (meist unbewußter) Abhängigkeit herauszufinden; das Schaffen der anderen, deren Werke uns die Musikverleger in Fülle auf den Besprechungstisch legen, darf man freundlich betrachtend registrieren, ohne davon *Geschichte* zu erwarten.

Die unmittelbare Wirkung Wagners, selbst auf die durchschnittliche Konservatoriumskomposition, ist verebbt; über das mittelbare Fortwirken seiner Gestalt als einer historischen Größe ist hier nicht zu reden. Zwei andere Einflußsphären sind unter den „Gemäßigten" heute herrschend: die eine ist bezeichnet durch den Begriff des *Impressionismus*, die andere durch den Namen *Max Regers*. Unsere Stellung zu Reger besonders ist eine eigentümliche. So kurze Zeit erst seit seinem Tode verstrichen ist, so mannigfaltig sind doch schon die Wandlungen in der Einschätzung seines Schaffens. Wenn man Reger heute hört, zumal manche seiner in der Reife und Abgeklärtheit ihres Stils fast klassisch anmutenden Spätwerke, so versteht man schwer die Aufregung, die diese Musik noch vor ein bis anderthalb Jahrzehnten verursachen konnte. Man vergißt aber andererseits heute, da die Regersche Harmonik schon fast problemlos scheint und die Begriffe Polyphonie und lineare

Stimmführung zu Schlagworten geworden sind, allzuleicht, in welch eminentem Maße Reger dieser Entwicklung zum Durchbruch verholfen, wie stark er auf die ganze heutige Generation anregend gewirkt hat. Denn damals, da, neben der Oper, die Sinfonik noch die allein repräsentative musikalische Schaffensform war, da Klangmalerei, Instrumentation, Massenwirkung alles, der Sinn für kammermusikalische Feinarbeit nur wenig galt, bedeutete die Konsequenz, mit der Reger das überwiegend verloren gegangene Gefühl für den selbständigen Wert der Einzelstimme wieder zu entwickeln suchte, eine Tat. Daß diese Entwicklung bei ihm nur begonnen, noch nicht zu Ende geführt sein konnte, ist demgegenüber unwesentlich; die *Tendenzen* seines Schaffens sind uns heute zu selbstverständlichem Gemeingut geworden, während die musikalische *Sprache* der Gegenwart freilich schon in mannigfacher Weise über Reger hinaus ist und von anderen Einflüssen her entscheidend bestimmt wurde.

Bei denen aber, die sich heute noch im *engeren* Sinne an Reger anschließen und auch seine äußeren Ausdrucksmittel übernehmen, spielen oft Bindungen einer Verwandtschaft im menschlichen Typus eine Rolle. Wer einmal die absolute Vollkommenheit der Einfühlung erlebt hat, mit der etwa *Adolf Busch* Regersche Musik wiedergibt, der wird verstehen, daß Busch auch als Selbstschaffender der Art Regers notwendig nahekommen mußte. Seine zur Besprechung vorliegende c moll-Klaviersonate Op. 25 (Breitkopf & Härtel) ist ein charakteristisches Beispiel dieses Stils, der sich in allen Einzelheiten der Themenbildung, der rhythmischen Behandlung des Satzes, der aus dem Klang heraus geborenen Scheinpolyphonie ausprägt. Im übrigen: sehr viel Noten, kunstvolle, aber ziemlich undurchsichtige, schwerfließende Arbeit, in der das Streben nach Gewichtigkeit manchmal hart an Manierismus grenzt. Der unvergleichliche Geiger Busch ist mir jedenfalls lieber als der Komponist. — Etwas selbständiger gibt sich der junge *Günter Raphael*, von dem man in letzter Zeit viel gehört hat. (Sämtliche Werke bei Breitkopf.) Die weiche Linienführung, das vorwiegend lyrische Empfinden einer Sonate für Flöte und Klavier in e moll Op. 8 wird abgelöst von der trotz aller darin enthaltenen Romantik doch schon wesentlich strafferen Gestaltung einer Cellosonate Op. 14. Eine Klavierpartita Op. 18 schließlich, zweifellos das reifste, auch inhaltlich erfüllteste der drei Werke, zollt der gegenwärtigen Bach-Händel-Renaissance ihren Tribut, ohne dem Regerschen Vorbild darin ängstlich zu folgen. Dies ist auf jeden Fall ein Werk, das in dem großzügigen Wurf der „Tokkata", dem weiten Atem der „Aria" oder dem in der Zusammenkoppelung verschiedenartiger Rhythmen überaus lebendigen „Capriccio" Interesse verdient. — In der stets vornehmen und liebenswürdigen Musik des in Würzburg wirkenden *Hermann Zilcher* prägen sich impressionistische Einflüsse stärker aus. Dies gilt ebenso für das Klaviertrio Op. 56 wie, noch sinnfälliger, für die Klavierstücke Op. 58 („Klänge der Nacht"; beides bei Breitkopf). Doch ist Farbe bei ihm selten Alleinwert, vielmehr stets an Substanz gebunden; thematische Arbeit ist oft betont (vgl. die „Variationen über ein walisisches Volkslied"), Formales klar herausgestellt, niemals zerfließend. Welche Kultur des Vortrags diese Musik verlangt, ergibt sich aus der Vorrede zu den Klavierstücken, die „mit aller Anschlagskunst des ‚singenden' Pianisten zum Klingen gebracht werden möchten". — Die subjektive Stimmungskunst eines großen Teils der modernen *Lied*musik ist ein besonderes Tummelfeld derjenigen Klangformen des Impressionismus, die heute zu musikalischen Allgemeinplätzen geworden sind. Hier blüht noch immer die veilchenblaue Lyrik empfindsamer Seelen; weich dämmernde Triolenrhythmen, zarteste, möglichst verwaschene Farben. Die Ausnahmen sind zu zählen; *Heinrich Norens* Op. 51, „Herbst", drei Lieder nach Texten von Dauthendey (Simrock), gehört jedenfalls nicht zu diesen. Eher vielleicht schon zwei portugiesische Sonette Op. 2 von *Eduard Hebra* (Simrock), in einer eigentümlich herben, psalmodierenden Weise vertont; oder so etwas wie das Mussetsche Chanson von *René Furnée* (Hug), eine schlicht gesetzte und anspruchslose, aber immerhin frisch empfundene Kleinigkeit.

Auch *Bernard van Dieren* kann man ohne Zwang unter die hier genannten Komponisten einreihen, obgleich er in manchen Urteilen als „radikal modern" gilt. Vielleicht aber muß man an das Wort modern den durchschnittlich sehr viel milderen Maßstab seiner englischen Wahlheimat anlegen. An der „Sonatina Tyroica" für Violine und Klavier (Oxford University Press) ist das einfache, klare Satzbild das Sympathischste; im übrigen stellt sie ein merkwürdiges Gemisch dar aus romantischem Klang, polyphoner Setzweise und neu-klassizistischer Formgebung, und die an sich begrüßenswerte Unproblematik ihres Ausdrucks gleitet leider gelegentlich in Banalität ab. Oder ist dies

beabsichtigt und bezog sich der Komponist hierauf, als er als Motto u. a. schrieb: „... *le lisant, ne vous scandalisez*"? Wir wollen uns also auch nicht weiter daran stoßen. — Die Literatur der „kleinen Klavierstücke" wächst in letzter Zeit zu kaum noch übersehbarer Fülle. Die Hauptrolle spielt dabei sicherlich das Bedürfnis nach neuer Haus- und Unterrichtsmusik. Ein Klavierbüchlein Op. 54 des Oesterreichers *Otto Siegl* (Doblinger), enthaltend neun leichte bis mittelschwere Stücke, wird man, trotz einer gewissen Weichlichkeit des Inhalts, gern dazunehmen. Siegl gehört zu denen, die mit Geschick Zeitströmungen nachgehen, ohne diese selbst zu tragen. Was er gibt, ist aus zweiter Hand; aber es ist saubere Arbeit, die ihren Sinn erfüllt.

Die Gegensätze an den Schluß. Zwei Werke zunächst, die noch nicht einmal Evolution, sondern reinen Akademismus bedeuten: „Märchen" Op. 48 von *Nik. Medtner* (J. H. Zimmermann) und ein Duo für zwei Klaviere von *W. v. Baußnern* (Steingräber). Demgegenüber zwei andere Klavierwerke, die sowohl stilistisch wie qualitativ über das bisher Besprochene hinausragen: „3 Corali su Melodie Ebraiche" von *Castelnuovo-Tedesco* und eine Sonate Op. 30 von *K. B. Jirak* (beides Universal-Edition). Castelnuovo-Tedesco ist ein Vollblutmusiker, bei dem alles „klingt". Ursprünglichkeit der Volksliedmotivik und Farbenreichtum ihrer Ausdeutung sind in diesem letzten Werk mit einer Strenge der Form gepaart, die das Ganze zu packender Größe steigert; um so überraschender, wenn man sich des sehr viel schwächeren, beim Frankfurter Fest der „I. G. N. M." aufgeführten „Danze del re David" entsinnt. Auch im Schaffen Jiraks, soweit es mir bekannt ist, bedeutet die Sonate Op. 30 einen Höhepunkt. Der jungtschechische Komponist ist aus gutem Handwerk und echter, nicht nur äußerlicher Traditionsgebundenheit allmählich, Schritt für Schritt, ohne Gewaltsamkeit, aber dennoch mit absoluter Sicherheit in Neues hineingewachsen. Dabei ist diese Musik wiederum zu ehrlich, um sich schon ganz sentimentfrei zu geben (siehe etwa den zweiten Satz der Sonate!); indessen überwiegen rhythmische Energien: der dritte Satz, an Strawinsky und Hindemith geschult, ohne jene in irgend einer Weise zu kopieren, ist von stärkster Ueberzeugungskraft. Hier liegt einer der seltenen Fälle vor, von denen ich einleitend sprach: organische Loslösung von Abhängigkeiten, „evolutionäres" Fortschreiten im nur — guten Sinne.

Zur Notenbeilage

Wilhelm Pinder

Vor zwei Jahren erschien in der Frankfurter Verlagsanstalt ein Werk, über das der Waschzettel aussagte: „Das Buch zwingt zu einer ganz neuen Art, Kunstgeschichte, ja Geschichte überhaupt, anzusehen und wendet sich damit an die gesamte geistige Welt". Einer jener seltenen Fälle, wo ein Verleger wirklich volle Wahrheit verkündete, denn *Wilhelm Pinders* „Problem der Generationen" ist ein geniales Buch. Es ist selbstverständlich, daß jeder Kunstgeschichtler, jeder Literaturmensch und Philosoph es kennt. Ich habe aber bei Musikern nach dem Namen Wilhelm Pinder herumgeforscht und bin ausweichenden Antworten, ehrlichem Achselzucken begegnet. Und doch gibt das Buch, das so segensreich Künstlertypen verschiedensten Gepräges, das Chaos eines Zeitalters in eine erleuchtete Ordnung bringt, dem denkenden Musiker die Lösung für die meisten seiner Fragen. In den geistesgeschichtlichen Text hinein sind Juwelen feinster Musikerkenntnisse gestreut. Spengler wetterleuchtet und zuckt, Nietzsche steht als Ahne, von der Romantik, die keine Kunst ohne die andere sehen konnte, zu schweigen. Die Beethovensche Symphonie beispielsweise wird an die Kathedralenkunst der Gotik angeknüpft. In der Tat scheint die gewaltige Leistung des 19. Jahrhunderts, die Sinfonie, für diese Verschiebung einer monumentalen Architektur auf eine andere Kunst Kronzeuge. — Es fiel das Wort Romantik und der Name Nietzsche und damit rückt ein anderes Problem heran, das Problem der Universalität, das Fortblühen eines echten, unverfälschten Humanismus. Für den Humanisten war die Vielfalt der Naturanlage, die Souveränität in kontrastierenden Künsten kennzeichnend, und Wilhelm Pinder ist in dieser Hinsicht Erbe. Der Leser unserer Zeitschrift wird heute die Vertonung eines Thu-Fu-Gedichtes, „Das Lied von der Traurigkeit" (aus einem chinesischen Zyklus), zur Hand nehmen und wird überrascht dem Münchner Ordinarius für Kunstgeschichte feinfühligstes Musikantentum, urwüchsige Musikbegabung zusprechen. Ein Brief des Gelehrten an den Herausgeber, sogar eine Bemerkung in dem

berühmten Pinderschen Buch läßt durchblicken, daß die Jugend nicht einheitlich mit der Richtung nach Kunstgeschichte verlief. Ein Parergon ist jede Komposition und doch ist sie vielleicht tiefster Einblick in eine Seele, für die Erklärung des Menschen und Künstlers Pinder der heimlichste Born. Man könnte das Problem der Generation auf Pinder selbst anwenden, denn seine Musik ist eine Frucht der Jugendeindrücke, unberührt von den Stilrevolutionen allerjüngster Zeit. Ernst Toch, der in Mannheim lebende Oesterreicher, hat sich für den Komponisten Pinder eingesetzt, in diesem Winter der Münchner Tonkünstlerverein und vor allem die große Geigerin Moodie. Kammermusik und Lieder sind der Schatz, den der Gelehrte vielleicht am liebsten hütet. Sind sie die Welle einer Pubertät, dauert der Schöpfungsakt heute noch fort? ... Darüber könnte nur der Autor etwas sagen.

* * *

Hugo Herrmann

Im schwäbischen Reutlingen, von Musikfesten her (Donaueschingen, Eisenach u. a.) flüchtig in die Diskussion des Tages geworfen, lebt *Hugo Herrmann*. Ein Dreißiger, der auf eine Wanderfahrt nach Amerika zurückblickt. Der dann noch einmal bei Schreker in die harte Lehre ging. Jetzt, seiner äußeren Betätigung nach, Organist. 30—50 Wochenstunden zumeist an Dummköpfe. Ein Sich-Abmühen mit bourgeoisem Material. Abstumpfende Chor- und Gesangvereinsproben. Das unheimliche Bild deutschen Komponistenschicksals! — Kein Wunder, wenn etwas Zwiespältiges in die Musik Herrmanns kommt, wenn gewisse Eigenschaften, die scharfprofilierte Mimik, die gepeitschte rhythmische Stoßkraft, ein gewisses Hasten nach unbedingter Wirkung (im Lyrischen wie im Dramatischen) überwiegen; wenn die thematische Substanz nicht dutzendfach filtriert ist; wenn Stile chaotisch auftauchen und von anderen verschlungen werden; wenn bald da und dort das Auswägen der Teile, die rechte Rundung fehlt. Aber man spürt eines bei Hugo Herrmann: hier ist eine Begabung im Ansturm mit dem Zug zum Hinausschleudern gärender Musikkräfte, mit der offensichtlichen Tendenz zum Freskostil. Seltsam, wie in Frühwerken (Chorsachen) der Komponist die zarten kirchentonartlichen Klänge des Mittelalters minnt, wie dann später (in parodischen Kammerkantaten, in Chorsuiten a cappella) expressionistische Stimmungen, teuflische Wildheiten sich vampirgleich im Gemüt festsaugen; Ganztonleitern und die Farbigkeit modernsten Chordenkens sind gelegentlich beherrschendes Gesetz, und damit ist eine untrügliche Weisung da, wohin der heutige Chorkomponist steuert, wie in nicht zu ferner Zeit Massenchöre von artistisch durchgefeilten, solistisch durchgeschulten Kammerchören abgelöst werden! — Von Hugo Herrmann liegen Päcke von Chorpartituren zur Aufführung bereit, Polyphonwelten, in denen sich archaisierendes Empfinden, alte Orgelmixturenkunst und Busoni-Schönbergsche Stilprogrammatik wechselvoll spiegelt. Es sind weiter Kammermusikwerke, Operneinakter vorhanden und eine (demnächst in Stuttgart erklingende) Sinfonie. In Schwerin wird das Chorwerk Herrmanns vor einem breitesten Kreis sprechen. Die von uns heute veröffentlichte „Marienminne" (3. Satz) ist von Hugo Holle und seinem solistischen Madrigalchor auf dem 6. Donaueschinger Kammermusikfest aus der Taufe gehoben worden. *A. B.*

Bücher und Noten

Arnold Schering: Musikgeschichte Leipzigs. Zweiter Band: von 1650 bis 1723. Leipzig, Fr. Kistner und C. F. W. Siegel.

Im Anschluß an Rudolf Wustmanns ersten Band der Musikgeschichte Leipzigs umspannt der schwerwiegende zweite Teil A. Scherings den Zeitraum von 1650 bis zum Amtsantritt Bachs als Thomaskantor. Es ist in der Tat ein äußerst reiches musikalisches Leben, das seit dem Abzug der schwedischen Besatzung am 1. Juli 1650 in der Stadt aufblühte. Sein Herzschlag schlug im Thomaskantorat, dessen Kirchen- und Schulmusik wie den hochbedeutsamen Singedienst in Kurrende, Neujahrs-, Martins-, Weihnachts-, Leichen- und Hochzeitssingen der Verfasser erschöpfend würdigt. An die geschichtliche Darstellung schließen sich die stilkritischen Untersuchungen über das Schaffen der Thomaskantoren von Tobias Michael bis Johann Kuhnau an, wobei u. a.

erhellende Streiflichter auf die sich anbahnenden italienischen Beziehungen Rosenmüllers geworfen werden. Johann Kuhnau, dessen Bildnis Schering schon im Bach-Jahrbuch 1912 mit geistvollen Strichen skizziert hat, steht nun als eine wahrhaft achtunggebietende Künstlerpersönlichkeit da. Wie nahe rückt die Arie „Gelinder West“ (aus der Kantate „Schmücket das Fest mit Maien“) schon gleichen Augenblicken barocken Gelöstseins in Händels Deutschen Arien! Musikkulturelle Fragen behandeln wiederum die Kapitel über Ratsmusik und Neukirchenmusiker, über die bürgerliche Musikpflege und die der Universität und ihres Kreises, in die dankenswerterweise ein reiches Anschauungsmaterial verwebt ist. Es folgen eingehende Untersuchungen über das Lied (Studentenlied, Adam Krieger, Joh. Theile, Chr. Clodius, Einfluß der französischen „Parodies“), über die Sonate und Suite, die galante Tanzmusik, über Lautenspiel und Klaviermusik, sowie über die deutsche Oper, die von 1693 bis 1721 ein kurzes Dasein in Leipzig fristete. Freilich muß sich Scherings Darstellung notgedrungen in der Hauptsache auf die kulturellen Probleme der Oper beschränken, da sich von dem großen Leipziger Partiturenbestand nur noch eine vollständige Oper (Paris und Helena von D. Heinischen) erhalten hat. — Die Bedeutung des mit erdenklichster Sorgfalt geschriebenen Buches geht deshalb über eine, wenn auch noch so wichtige und an sich interessante „Ortsgeschichte“ hinaus, weil es weitgreifend einen sicheren Unterbau dem stolzen Gebäude der Bach-Forschung gibt.

Ernst Bücken.

*

Alessandro Scarlattis Jugendoper. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper von Dr. Alfred Lorenz, Prof. d. Musikwissenschaft an der Universität München. Text- und Notenband. Dr. Benno Filser, Verlag. Augsburg 1927.

Lorenz, dem die Wagner-Forschung so Wertvolles verdankt, wendet sich mit seinem Scarlatti-Werk einem Gebiet zu, das in der Operngeschichte stark vernachlässigt war. Die Uebergangszeit von der venezianischen zu der neapolitanischen Oper und die über sie verbreiteten fälschlichen und einseitigen Anschauungen beruhen ja, wie das schon Hans Schnoor fürs Oratorium der neapolitanischen Schule ausgeführt hat, hauptsächlich auf einer durchaus mangelhaften Kenntnis der einschlägigen Literatur. Für Scarlatti hat Dents Arbeit zwar bahnbrechende Vorarbeit geleistet, leider ist Dent später nicht mehr auf das von ihm vor 20 Jahren in allzu großer Kürze der Darstellung behandelte Gebiet zurückgekommen. Lorenz gibt nun die auf sorgfältigsten Einzelstudien beruhende, quellenmäßige Darstellung in musikphilologisch vorbildlicher Weise. Der Stoff wird an Hand eines wertvollen Notenbandes gründlich bis aufs kleinste ausgebreitet. Die Durchführung ist ein Musterbeispiel für die so manchen Partien der Musikwissenschaft nötige monographische Behandlung. Die Frage nach den Wurzeln von Scarlattis Opernstil wird mit Hinweis auf Cesti und Sartorio und die Uebermittlung der besten venezianischen Traditionen gekennzeichnet. Interessante Bemerkungen zum Empfinden für die Tonartverwandtschaft bestätigen Rudolf Steglichs Hinweise auf die Tonartzusammenhänge im Arienbündel der Barockoper. Scarlattis Melodik in ihrer Glätte und dem im allgemeinen geringen Umfang wird analysiert, und es wird erörtert die schon von Strüver (in seiner leider ungedruckten Arbeit über die Scarlattische Kammerkantate) angeschnittene Frage nach Bevorzugung steigender oder fallender Melodik an Hand der Kurt Meyschen Motivtypen. Erinnerungsmotiv, Bewegungsmotiv, Fragen der Ornamentik und der Ostinato-Arie werden eingehend untersucht. Wertvoll sind die Ausführungen zu Scarlattis Rhythmik, die zu solchen über Grundfragen der Rhythmik Gelegenheit geben. — Den Nichtwissenschaftler werden vor allem auch die Ideen über die Wiedererweckung der Werke Scarlattis interessieren. Die Schwierigkeiten sind der Texte wegen groß. „Der Weg, diese Kunstwerke einem Kreise von Menschen näher zu bringen, kann also einzig in dem Wirken für immer stärkeres Umsichgreifen gediegener musikhistorischer Bildung liegen.“ *Willi Schmid.*

*

Meyers Lexikon. 7. Aufl. In vollständig neuer Bearbeitung. Mit etwa 5000 Textabb. und über 1000 Tafeln, Karten und Textbeilagen. VII. Bd. Bibliogr. Institut Leipzig 1927.

Der neueste Meyer ist glücklich bei den allerletzten Nachrichten über Luftverkehr, Lichtreklame, den Tänzer Laban, das politische

Stichwort „Lateinamerika", Lautsprecher, Lyrik (aber ohne Werfel!?), Landhausstil (Wochenend), Jack London, Kaminski, Korngold und Krenek angelangt. Es dürfte schwer fallen, Modisches ausfindig zu machen, das nicht schon gewissenhaft rubriziert wäre. Die alten Artikel sind um den Stand der jüngsten Forschung bereichert. *A. B.*

Aus den Städten

Augsburg. Das Stadttheater brachte *Puccinis* „Turandot" zur erfolgreichen Erstaufführung, der die Spielleitung *Victor Pruschas* anspruchsvolles Niveau sicherte. Die musikalische Leitung *Josef Bachs* zeichnete Sauberkeit und dramatischer Impuls aus. Von den Hauptdarstellern verdienen *Elisabeth Delius, Bruno Nicolini* und *Helene Quis* (sie hatte die Partie der Liu im letzten Augenblick übernommen) besondere Anerkennung.

Ludwig Unterholzner.

*

Chemnitz. Konservatoristen unter Führung *Kurt Herrmanns*, Leipzig, waren dem jungen Komponisten *Werner Hübschmann* gute Helfer, als sie die Aufführung seines Streichquartettes, seiner Klaviersonate und je eines Orchesterkonzertes für Viola und Klavier vermittelten. Gediegene Einfälle, einprägsam im Melos, plastisch im Rhythmus, werden bei unbedingter Stimmführung fugal verarbeitet. Scherchen in Berlin und Bongartz in Meiningen haben sich bereits für den neuen Künstler eingesetzt. Eine andere Neuheit vermittelte die Uraufführung der Baritongesänge mit Orchester „Belagerte Stadt" (nach einer Dichtung von Wilhelm Raabe) von *Franz Mayerhoff*. Romantische Musik, dramatisch durchlebt, gerundet durch Geschlossenheit der Form, deren schwieriger Gesangsteil von *Joseph Correck* gemeistert wurde. *Oskar Malata* verhalf mit der städtischen Kapelle der Partitur zum eindrucksvollen Orchesterklang. Der Lehrergesangverein vermittelte unter *Erwin Seebohms* Stabführung *Hermann Ambrosius'* sinfonische Dichtung „Faust", die nach Form und Tonsprache der Kantate „Von deutscher Seele" seines Meisters Pfitzner vergleichbar ist. *W. Rau.*

Aus einer neueren Korrespondenz mit dem dortigen Theater (s. unsere Bilder, Heft 9): Nachdem als erste Neuheit der Spielzeit 1927/28 die Oper „Jenufa" von Janacek ihre Wirkungskraft und Bühnensicherheit auch für Chemnitz bewiesen hatte, ging man mit voller Kraft an Kreneks „Jonny spielt auf". Dank der Inszenierung des Oberspielleiters *Fritz Diener*, dank der wirkungsvollen Bühnenbilder des Künstler-Beirats *Felix Loch* wurde mit diesem sehr heiklen Werk ein voller Erfolg erzielt. Besonders hervorzuheben die Leistung des Baritons *Josef Correck*, der den Sprung vom Hans Sachs zum Niggersänger mit erstaunlicher Wandlungsfähigkeit vollbrachte. Der aus Rostock gewonnene neue Opernspielleiter, Dr. *Claus-Dietrich Koch*, führte sich durch die feinausgeschliffene Neueinstudierung des „Fra Diavolo" ein. Am ersten Weihnachtsfeiertag kam die Erstaufführung der neuen Oper E. W. Korngolds „Das Wunder der Heliane". Die Wirkung auf Publikum und Presse war stark. Zu nennen die Leistungen der Vertreterin der Titelpartie *Margarethe Bruhn* und des Tenors *Fritz Wolff* als „Fremder". Auch der Chor löste die Schwierigkeiten des dritten Aufzugs gesanglich wie bewegungstechnisch.

*

Gera. Das Musikleben hat von jeher durch die Konzerte des Musikalischen Vereins und der Reußischen Kapelle unter Professor *Heinrich Laber* auch außerhalb dieses intimen thüringischen Städtchens einen klangvollen Namen. Rechnet man dazu, daß die Oper unter Dr. *Ralph Meyer*, zu ihrem Vorteil wieder von Altenburg getrennt, sich innerlich entwickeln will, so kann die geleistete Arbeit von starkem Erfolg für die ganze Gegend sein. Heinrich Laber hat in den ersten Konzerten die alte und neue Literatur mit gleicher Liebe behandelt und in vorbildlichen Programmzusammenstellungen den Querschnitt des Musikschaffens aufgezeigt. Im ersten Konzert gab es Beethovens „Große Fuge für Streichorchester" zum ersten Male. Laber hatte dies großartige Werk aus dem Geist dieser Schöpfung heraus interpretiert und gliederte die dreiteilige Fuge, an deren Anfang eine von üppiger Melodik gespeiste Ouvertüre steht, mit stärkster Konzentration. So hatte dann auch das Konzert durch die Mitwirkung der Leipziger *Gerda Nette* einen weitern Höhe-

punkt, die Rachmaninows c moll-Konzert von aller Sentimentalität befreite. *Hermann Grabners Bach-Variationen* Op. 14 erlebten ihre erste Aufführung. Grabner ist durch vorbildlich knappen Stil bekannt. Deshalb wirken seine Werke, weil er im rechten Augenblick schweigt, wenn das Gedankliche schwindet. In den Bach-Variationen ist klangliche Feinheit mit rhythmischer Lebendigkeit gepaart. Das gilt auch von *Recniceks* „Tragischer Geschichte", einem Variationenwerk. Unter den Solisten ragte *Steffi Geyer* (Zürich) hervor. Eine starke Leistung war die Aufführung des „König David" von *Honegger*. Anregend sind die Anrechts-Konzerte der Reußischen Kapelle. Da ist des Weihnachtskonzertes mit *Günther Ramin* (Orgel und Cembalo) zu gedenken, das *Waltershausens* Krippenmusik erstmalig brachte.

* *Kurt Varges.*

Heidelberg. Die bisherigen großen Oratorien *Gerhard von Keußlers:* „Jesus von Nazareth", „Die Mutter, ein Marien-Oratorium" und „Zebaoth", bauten sich auf Worten der Heiligen Schrift auf; den Stoff zu seinem neuesten Volksoratorium *„In jungen Tagen"* (für gemischten Chor, zwei Einzelstimmen, Orchester, Orgel und Knabenchor geschrieben) suchte und fand er in dem echten deutschen Volkslied.

Der Gedanke, dreißig Lieder — zumeist aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammend — derart aneinander zu reihen, daß eine Art von Handlung aus deren *dichterischem* Inhalt sich ergibt, mag für den Musiker verlockend genug erscheinen, denn in der schroffen Gegensätzlichkeit des dem Volkslied zugrunde liegenden weit ausgedehnten Stoffgebietes durfte der Komponist fruchtbarste Anregung in abwechslungsreichster Fülle für sein Schaffen erhoffen. In der Tat: wo anders sprechen sich Glück und Leid, Sehnsucht und Hoffnung, Freude am irdischen Sein und Himmelszuversicht einfach und schlicht aus als im köstlichen Gut der alten Volkslieder? Die einzelnen Lieder sind mit glücklicher Hand geordnet, so daß die Gefahr mangelnder innerer Geschlossenheit als gebannt bezeichnet werden muß. — In der *musikalischen* Ausgestaltung aber schlägt Keußler nicht den üblichen Weg ein. Mit Recht bemühen sich einflußreiche Kreise schon seit geraumer Zeit, die alten Volkslieder von allen späteren, teilweise sogar geradezu entstellenden Zutaten zu befreien, sie in ihrer ursprünglichen Reinheit und Klarheit wiederherzustellen und in dieser wiedergewonnenen Gestalt aufs neue der Welt zu schenken. Keußler behält für jedes der dreißig Stücke die Melodie der betreffenden Lieder — ein cantus firmus gleichsam — als Kern- und Mittelpunkt des musikalischen Aufbaus bei; diese Melodie wird sinngemäß bald von der einen oder anderen Chorstimme, bald von einer der beiden Einzelstimmen gesungen; die anderen Stimmen umspielen, umranken die Melodie mit allen imitatorischen und kontrapunktischen Kunststücken satztechnischer Fertigkeit, tonmalerisch begleiten und unterstützen sie die Melodie, in selbständiger Führung geben sie ihren Gefühlen Ausdruck. An der Ausmalung und Ausdeutung des melodischen Gedankens nimmt auch das Orchester wichtigen Anteil; erscheint dessen Klangfarbe teilweise düster und herb, voll Kanten und scharf gezeichneten Linien wie ein mittelalterlicher Holzschnitt, so rauscht und glitzert es anderseits wieder auf mit all dem berückenden Klangzauber des Rosenkavalier-Orchesters. *Das Volkslied aber sieht sich dabei seines schönsten und reichsten Schmuckes beraubt: seiner Schlichtheit, seiner Naivität!*

Fast unbegreiflich erscheint es, daß ein Künstler von solch hochentwickeltem Gefühl für Stilistik und Aesthetik — „Die Grenzen der Aesthetik" lautet der Titel von Heußlers Doktor-Dissertation — sich des inneren Widerspruchs zwischen der einfachen Volksmelodie und deren von ihm gewählten musikalischen Behandlung nicht bewußt geworden sein sollte. Also muß es wohl in seiner Absicht gelegen haben, eine große Chor- und Orchesterfantasie unter Benutzung alter deutscher Volkslieder zu schreiben; das ist ihm trefflich gelungen, aber — *kein Volksoratorium!* — Der *Heidelberger Bach-Verein* und sein unermüdlicher musikalischer Leiter, Universitätsmusikdirektor Dr. *H. Poppen*, hatten ihr Bestes für die Wiedergabe dieses ihnen gewidmeten, ungemein schwierigen, nicht aber dankbaren und stellenweise etwas lang ausgesponnenen Werkes erfolgreich eingesetzt. Solisten und Orchester waren der trefflichen Chorleistung ebenbürtig. Dr. *von Keußler* dirigierte seine neueste Schöpfung selbst, nicht aber mit hinreißendem Schwung, wohl aber mit jener gewissenhaften Einsicht und Sorgfalt, mit der der besorgte Vater die ersten Schritte der Kinder leitet und

gehütet. An fast überschwänglichen Huldibungen fehlte es nicht.

August Richard, Heilbronn a. N.

*

Münster i. W. Aus dem regen, zielbewußt zusammengefaßten Konzertleben der Stadt sind an Besonderheiten zu melden: Im vierten städtischen Konzert brachte Dr. *Richard von Alpenburg Otto Siegls* Violinkonzert zur sorgfältig vorbereiteten, beschwingten Uraufführung (Solist: *Otto Keller,* Köln). Das Werk steckt voll tiefer, ursprünglicher Musikalität und fand beim Publikum dankbare Aufnahme. *M. Th. Muckermann* setzte sich mit ihrem Frauenchor an einem Konzertabend eigens für die beiden zeitgenössischen Komponisten *Ludwig Weber* und *Armin Knab* ein; wobei ersterer den weitaus stärkeren Eindruck hinterließ. In einem eigenen Orgelkonzert führt *Arno Landmann* (Mannheim) ebenfalls nur Werke der Gegenwart vor *(H. Spitta, Josef Haas, A. Landmann).* Landmanns eigene Passacaglia Op. 7 erfreut durch ein weitausholendes Maß von tatsächlichem Können, dem auch die Phantasie nicht abgeht. *R. Gress.*

Orgelneubau

In Altona bei Hamburg ist durch den Neubau der *Orgel* in der altberühmten *Klopstock-Kirche* ein Werk entstanden, das als Signal für ein neues Orgelzeitalter angesprochen werden darf. *Hans Henny Jahnn,* bekannt durch seine Wiedererweckung der Arp Schnitgerorgel in der Jakobikirche zu Hamburg, gefürchtet ob seiner unumstößlichen Beweisführung in Fragen experimenteller und bautechnischer Orgelkunde, bestaunt um seiner Kühnheit willen, mit der er rücksichtslos in Praxis umzusetzen begann, was seit Albert Schweitzers Internationalem Regulativ 1909 theoretisch angebahnt war, dieser wahrhaft schöpferische Klangbaumeister hat hier endlich — dank dem verständnisvollen Entgegenkommen von Beede und Organist — eine Orgel bauen dürfen, die beredt und ohne Einschränkung von den Wundern seiner Beobachtungs- und Schaffensgabe spricht. *Kempper* aus Lübeck hat den Neubau ausgeführt; er hat 38 Stimmen, sowohl Hand- als Fußregistrierung für die 336 Kombinationszüge bei einem Winddruck von 160 Millimetern. Die Qualität des Materials mutet sagenhaft an, der Wind wird in massiven Bronzeblöcken geführt, es gibt unter den herrlich weitmensurierten Pfeifen solche aus reinem Kupfer; der Spieltisch mit braun-weißen Tasten für die 3 Manuale ist aus Tekholz. Zum erstenmal angewandt ist die von *Gottlieb Harms* für die Schaltungskonstruktion erfundene Schwingeschleife; Jahnns variable Mensuren und die Bildung der Labien sind Ergebnisse unermüdlicher Forschungen, die zum Teil auf der Orgeltagung Freiburg 1926 zu stürmischen Debatten Anlaß gaben. Um Ostern, bevor der Spieltisch angeschlossen wurde, durfte man Pfeifen und Werk kennen lernen; zu Pfingsten spielte der Organist Kickstat, mit den vorhandenen Stimmen klug verfügend, Bach und Buxtehude. Am 6. Dezember wurde das volle Werk zum erstenmal öffentlich von ihm vorgeführt. Die von Jahnn als für den Orgelton maßgebend aufgestellten Faktoren: Fülle, Kraft, Schärfe offenbarten sich dem Hörer hierbei. Es sei ausdrücklich bemerkt, daß im heutigen Ringen um die wahre Klangorgel dieses Konzert in der Klopstockkirche zu Altona eine mehr als lokale Bedeutung hatte. *Edith Weiß-Mann.*

Qualitäts-Prinzip bei der Neuausgabe älterer Musikwerke

Die Ausführungen *Otto Vrieslanders* über *„Nagels Musikarchiv"* in Heft 10 (S. 322) dieser Zeitschrift verdienen trotz aller geistvollen Beobachtungen doch wohl einige Ergänzungen und Gegenstellungen. In der (sehr berechtigten) Freude über den vom Verlag Nagel befolgten „Grundsatz des Urtextabdruckes" scheint der Herr Referent fast ganz eine Frage außer acht gelassen zu haben, die Neudrucken *jedes* Jahrhunderts immer wieder schärfstens vorgelegt werden müßte: wird wirklich *Qualitäts*ware ausgegraben, — Werke, die — zu ihrer Zeit oder absolut künstlerisch — Bedeutung, inneren Wert haben? Das bejaht nun freilich die Nagelsche Verlagsankündigung, die von „...Meisterwerken des 16. bis 18. Jahrhunderts von hohem musikalischem Wert" und von „besonderen musikalischen Kostbarkeiten" spricht. Genauerer Prüfung indessen können nur wenige Hefte dieser neuen Sammlung standhalten, so (worauf auch Vrieslander hinweist) Steglichs Ausgabe von Sonaten C. Ph. E. Bachs, ferner etwa das Divertimento Mich. Haydns und das Trio Agostino Steffanis. Was aber sollen

selbst bescheidenen musikalischen Liebhaberkreisen niveaulose Klavierstücke eines Herrn *Kirchhoff*, die Dutzend- und Alltagsware eines Joh. Chr. Bach, die zudem noch — (Heft 1) als Klaviersonaten mit höchst spärlicher obligater Violinstimme — von sehr zweifelhaftem pädagogischem Werte ist. Das ist keine „gediegene Hausmusik" mehr, auch keine „Bereicherung" an Kunstwerken oder auch nur an Unterrichtsmaterial —, das sind Zeit- und Modewerke, wie sie zu Hunderten, ja zu Tausenden von all den kleinen und großen Talenten gerade jener Periode geschrieben worden sind. — Warum nicht wirklich Hochwertiges hier, etwa Kammermusikwerke der „großen" Zeit um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert, vom 17. Jahrhundert selbst ganz zu schweigen. Was dächten wohl Historiker des 21. Jahrhunderts vom 19., wenn man zu ihrer Zeit Lieder, Klavierstücke und dergl. von Jensen, Onslow, Böhner, Reissiger als „Meisterwerke des 19. Jahrhunderts von hohem musikalischem Wert" herausgeben würde?

Hans Költzsch, Erlangen.

Mitteilungen

— *Fritz Busch* hat seine *New Yorker Konzerte* mit glänzendem Erfolg absolviert. *Walter Gieseking* und *Elisabeth Rethberg* waren zum Schluß die Solisten.

— *Dirigenten: Paul Scheinpflug*, der *Duisburger* Generalmusikdirektor, ist im Hinblick auf auswärtige Konzerttätigkeit von seinem Posten zurückgetreten.

— Generalmusikdirektor *Abendroth*, Köln, dirigierte drei Konzerte in der Queenshall, London, und folgt Einladungen für die Philharmonie in Moskau und Leningrad.

— *Scherchen* erstaufführte die Graeser-Bachsche *„Kunst der Fuge"* in Winterthur und wird weiterhin Zürich, Genf und Lausanne mit dem Werk bekannt machen.

— Generalmusikdirektor *Klemperer*, Berlin, hat einen Nervenzusammenbruch erlitten und erhielt vom Ministerium einen Erholungsurlaub.

— *Dirigentennachwuchs:* In dem internationalen Milieu von *Davos* hat mit einem Wintersinfoniekonzert im Kurverein der Stuttgarter Dirigent *Artur Haelssig* Aufsehen erregt. Die Kritik rühmt sein stürmisches Temperament, die ungewöhnliche Feinfühligkeit und Stilsicherheit. Für die glänzende Wiedergabe der Jupitersinfonie stand ihm nur eine Probe zur Verfügung.

— Das *Braunschweigische Landestheater* (Intendant Dr. *L. Neubeck*) brachte in Anwesenheit des Komponisten „Hanneles Himmelfahrt". Vor der Oper dirigierte *Graener* eine Sinfonie „Schmied Schmerz". Im gleichen Theater ist eine Inszenierung von *Rudi Stephans* Mysterium „Die ersten Menschen" vorgesehen.

— Der Wagner- und Deutschenfreund *Arrigo Boito*, Librettist des Verdischen „Othello" und „Falstaff", Komponist des achtungsvoll aufgenommenen „Mefistofele", kommt zehn Jahre nach seinem Tode zu besonderer Geltung. Unter der Regie *Stangenbergs* und der musikalischen Leitung *Leonhardts* kommt seine Oper „Nerone" im April in Stuttgart zur deutschen Uraufführung. 1924 hatte Toscanini in Mailand dem Werk zu großem Erfolg verholfen.

— *Siegfried Wagners* „Bärenhäuter" (München, 1899) erlebte in *Hamburg* eine Neuinszenierung. Unter des Komponisten Leitung wird das Werk auch in Augsburg erscheinen.

— *Adolf Busch* und *Rud. Serkin* spielten in Rom Werke von Busoni, Beethoven und Schubert (Sala St. Cecilia), sodann (im Augusteo) Mozart und Dvorak.

— Ein neues *Klaviertrio* hat sich in *Berlin* konstituiert: *Heinz Jolles, Anatol Knorre, Jaques Bernstein*. Jolles ist Schubert- und Schumann-Kenner von Ruf. In den Hörstunden des musikwiss. Instituts der Universität Heidelberg spielte er kürzlich in einer Serienveranstaltung die Schubertschen und Schumannschen Hauptwerke für Klavier, ebenda zusammen mit *Else C. Kraus* die vierhändig gesetzten Originalwerke von Schubert. Dazu gab der Pianist Erläuterungen.

— *Elisabeth Schlotterbeck-Textor*, Berlin, veranstaltete in München einen *Paul-Graener*-Abend.

— *Edwin Fischer* absolvierte in der Philharmonie *Leningrad* 4 Klavierabende.

— *Frida Kwast-Hodapp* hat im Saal Gaveau, *Paris*, Werke von Mozart, Beethoven, Debussy und Paganini-Liszt gespielt.

— *Frederic Lamond* und *Frida Kwast-Hodapp* haben auch am Berliner Sternschen Konservatorium eine Ausbildungsklasse übernommen.

— *Pablo Casals* zeigte sich, mit *O. Schulhoff* als Begleiter, nach langer Zeit wieder in Berlin.

— Bei der Wedekind-Feier in den Münchner Kammerspielen eröffnete den Festakt Prof. *V. Haertl* mit Hindemiths Bratschensolosonate, Op. 35.

— *Arnold Ebel* brachte mit seiner Chorvereinigung, der Schöneberger Liedertafel und dem Scheinpflugschen Chor, sowie mit dem Philharm. Orchester in der Berliner Philharmonie sein Requiem Op. 17 und die „Weihe der Nacht" Op. 19 zur Aufführung. Beide Werke sind anläßlich der Hebbel-Jahrhundertfeier 1913 in Hamburg uraufgeführt worden.

— *Hugo Kaun* hat im Amselverlag, Berlin, eine Kantate „Wachet auf" für Männerchor, Frauenterzett, Mezzosopransolo, großes Orchester und Orgel erscheinen lassen, die der Potsdamer Männergesangverein uraufführte. Es ist ein Seitenstück zum Kaunschen Requiem.

— *Felix Woyrsch*, der eingebürgerte Hamburger, wird von der Stadt *Altona* durch drei Festkonzerte geehrt, wobei drei Sinfonien, Chorwerke und vor allem das Mysterium „Da Jesus auf Erden ging" Op. 60 zur Wiedergabe gelangen.

— In einem Orgelabend von *Günther Ramin, Leipzig*, kamen Neuheiten: Toccata, Passacaglia, Fuge Op. 15 von *Sigfried W. Müller*, Leipzig, sowie eine Orgelchoralsuite Op. 6 von Ramin selbst. Der Nikolai-Organist *Karl Hoyer* spielte die e-moll-Phantasie von Ramin, Op. 4, und ein Choralvorspiel nebst Fuge des Zwickauer Konzertorganisten *Paul Gerhardt*.

— Eine neue Suite für Flöte und Klavier von *Robert Hernried* kam in Berlin zur Uraufführung.

— Zu dem unlängst veranstalteten *modernen Orgelabend* in *Leipzig* (Werke von *S. W. Müller, Ramin*, dem Dänen *N. O. Raasted, Franz Schmidt*, vorgetragen von Ramin) bemerkt der Berichterstatter der Köln. Ztg.: „Eine Überraschung brachte die erstaufgeführte Tokkata, Passacaglia und Fuge, Werk 15 von Müller, dem erst 23jährigen Karg-Elert-Schüler. Der der neuromantischen Schule seines Lehrers rasch Entwachsene öffnet hier über einem lapidaren phrygischen Sequenzengang die Schleusen einer von dämonischem Kraftbewußtsein erfüllten Natur."

— In *Berlin* hat *Br. Walter* die f moll-Sinfonie Op. 10 eines jungen Russen, *Dimitri D. Schostakowitschs*, aus der Taufe gehoben. Beweglichkeit im Thematischen, Dialektik im Orchestralen, Rimski-Korssakow-Nachfolge — so urteilt die Kritik über das Werk.

— *Conrad Ansorges* Requiem für Männerchor und Orchester mit Worten von Novalis kam in München unter *Hausegger* und wurde freundlich aufgenommen.

— Im 9. Gürzenichkonzert bot *H. Abendroth* den Kölnern *Honeggers* Chant de Joie, ein tonales, im Jahr des Pacific veröffentlichtes Werk, das Ravel gewidmet ist und einen feinen Mittelsatz, aber auch ungeschlacht-massige Teile hat.

— *Berliner Neuheiten:* Von *Kurt Weill* brachte *Heinz Unger* im 5. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde das Konzert für Violine und Bläser, Op. 12, das schon vor zwei Jahren beim Internationalen Musikfest Zürich von *St. Frenkel* gespielt wurde, der es auch diesmal interpretierte. Das *Buxbaum*-Quartett machte mit dem A dur-Streichquartett von *Franz Schmidt* bekannt, dem Komponisten von „Notre Dame" und „Fredegundis", das österreichische Traditionen innehält. *Zemlinskys* 3. Streichquartett Op. 19 vertrat demgegenüber die nervöse, individualistische Moderne. Das *Havemann*-Quartett uraufführte das im ersten Satz interessante, sonst aber unausgegorene Op. 18 von *Karol Rathaus*.

— Mit seiner II. Sinfonie hatte *Paul Kletzki* in *Barmen (Franz v. Hoeßlin)* starken Erfolg.

— In Berlin spielte die Cembalistin *Alice Ehlers* mit *Paul Hindemith* zusammen die „biblischen" Sonaten *Heinr. Fr. v. Bibers*, barocke Programmusik, aber von anderem Geist als die Klavierhistorien Joh. Kuhnaus, schon dadurch merkwürdig, daß die Scordatura, die Umstimmung der Saiten, verwendet ist. Hindemith hatte drei Instrumente verschiedener Stimmung zur Hand. Neuerdings hat Hermann Reutter, Stuttgart, Klavierstücke mit biblischem Programm komponiert.

— In die problematischen Theaterverhältnisse *Oberschlesiens* eingreifend, hat die *Berliner Staatsoper* in den Städten Beuthen, Gleiwitz, Kattowitz gastiert.

— In der *Nürnberger* Aufführung von *Korngolds* „Wunder der Heliane" ragte *Luise Löffler-Scheyer* in der Titelpartie hervor.

— Der Intendant des *Coburger Landestheaters*, Hofrat *Mahling*, tritt zurück.

— *Moje Forbach*, Stuttgart, eine gebürtige Münchnerin, deren Wiener Erfolge wir schon gemeldet haben, wurde nach einem Gastspiel

(Siglinde, Marschallin) an die *Berliner Staatsoper* verpflichtet.

— Das *Stadttheater Würzburg* unternahm in einer Festwoche die so zeitgemäßen Versuche mit Bewegungschören.

— Mit *Otto Janowitz* am Flügel gab *Karl Kraus*, Wien, im Berliner Klindworthsaal vier *Offenbach*-Abende. In der „Fackel" hat Kraus nachdenkliche Dinge über Offenbach und unsere heutige Zeit geäußert.

— Prof. *Wilh. Freudenberg*, jetzt in Schweidnitz, feierte seinen 90. Geburtstag. Freudenberg ist mit Opern und geistlichen Kompositionen hervorgetreten, in Wiesbaden gründete er den Cäcilienverein, zuletzt war er Dirigent an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche Berlin.

— In Dresden beging eine früher sehr gefeierte Koloratursängerin, *Marcella Sembrich*, ihren 70. Geburtstag.

— Die Staatskapelle in *Schwerin* brachte unter Prof. *Willibald Kaehler* die 3. Sinfonie von *Gerhard Schjelderup* zur erfolgreichen Aufführung. Der zur Nachromantik gehörende norwegische Komponist lebt seit langem in Benediktbeuern.

— *Aufführungen von Werken aus dem N. Simrock-Verlag: Arth. Piechler*, zwei Sonette nach Shakespeare (Augsburg), *Carl Ehrenberg*, Op. 20 Streichquartett (Königsberg), *Hans Gál*, Op. 10 Intermezzi für Streichquartett (Köln), derselbe Madrigale Op. 27 (Zwickau), *Graener*, Op. 65 Streichquartett (Bromberg), *Karl Kämpf*, Op. 27 Orchestersuite „Hiawatha", nach Longfellow (M.-Gladbach), *Peterka* Op. 8 Vorspiel für Orchester „Triumph des Lebens" (Wien), *Reznicek*, Chamisso-Variationen, *Fel. Woyrsch*, Op. 63 Streichquartett (Berlin), derselbe Op. 65 Trio (Altona), u. a.

— In der *Berliner Singakademie* ist unter Leitung von G. Schumann das „Requiem" des in Erfurt lebenden *Richard Wetz* aufgeführt worden. Sein Biograph, G. Armin, charakterisiert es als eine Art Konfession des innersten Lebens, wobei der uralte Messetext die dramatische Anlage ergibt. Die Musik zeigt die unveränderliche Natur des Komponisten. Der Instrumentalkörper bleibt Begleitung und nur an einigen Stellen, wie im Benedictus (einer Art Gethsemaneszene), spricht das Orchester seine eigene Sprache.

— Die *Geraer* Presse spricht mit großer Begeisterung über *Heinrich Labers* Aufführung von Honeggers „König David".

— *Maximilian Albrecht* in *Freiburg i. Br.* veranstaltete unter der Devise „Sämtliche Passionen Bachs" eine *Bach-Feier*, und zwar kam am 30. III. die Johannespassion zur Aufführung (ungekürzt, im Sinne der Aufführungspraxis Bachs); am 3. IV. folgt die Lukas- und Markuspassion (in Form eines Vortrags mit musikalischen Erläuterungen, Problem der Echtheit der Lukaspassion usw.), am 6. IV. die Matthäuspassion (ungekürzt, im üblichen großen Rahmen, chorische Holzbläser usw.).

— Die *Wiener Pfitzner-Gemeinde* hat im Februar eine Pfitzner-Woche veranstaltet. In der Staatsoper dirigierte Pfitzner die „Rose vom Liebesgarten".

— *Die Kölner Gesellschaft für neue Musik* hatte auf ihrem letzten Programm Werke von Debussy, Milhaud, Franco Alfano und von Wellesz eine Suite für Violoncello-Solo.

— Das *Tartinische* Gambenkonzert G dur, in Bearbeitung und Wiedergabe von *Christian Döbereiner*, wurde von der Münchner Presse als wahre Entdeckung für den Konzertsaal bezeichnet.

— Der von *K. Straube* bearbeitete *Händelsche* „Salomo" erschien in diesem Winter in 13 Städten.

— Der Dresdener Violinvirtuose *Alfred Pellegrini* hatte mit Vorträgen über R. Wagners Tondramen schöne Erfolge zu verzeichnen.

— *Der feindliche Jazz.* Die Russen verbieten Jazzmusik, weil sie Ausdruck korrupter Bürgerlichkeit sei. Die Engländer reinigen ihre Schulen vom Jazzgeist, da er dem Kommunismus den Weg ebne. Für die Mentalität beider Völker höchst bezeichnend!

— Der *Konzertbund Ulm-Oberschwaben* hat Honeggers „König David" und eine Chorkantate des Ulmer Opernkapellmeisters Dr. *Hans J. Wedig* aufgeführt.

— Die *Hamburger Philh. Gesellschaft* hat zusammen mit dem Stadttheater im Dezember eine *Händel-Woche* veranstaltet.

— Die „*Bläservereinigung des bayer. Staatskonservatoriums Würzburg*" hat im Januar eine *oberitalienische* Tournee absolviert, die sieben bedeutende Städte berührte.

— Aus dem Konzertwinter der *Stadt Münster in Westfalen* (Leitung: *R. v. Alpenburg*): *Pfitzner*: Klavierkonzert, *Kaminski*: Concerto grosso, *Rich. Greß*: Orchestervorspiel, Streichquartett, Madrigale, *R. Strauß*: Parerga, *Respighi*: Violinkonzert, *Zilcher*: Marienlieder, *Otto Siegl*:

Violinkonzert, Klaviertrio, Madrigale, *Rich. Wetz:* II. Sinfonie.

— *Das nächste (6.) Reger-Fest* findet unter Leitung von Paul Scheinpflug vom 7.—10. Juni in *Duisburg* statt, gemeinsam veranstaltet von der Max Reger-Gesellschaft und der Stadt Duisburg. In 4 Abendkonzerten und einem Sonntagmorgenkonzert kommen die Werke zur Aufführung. Das Morgenkonzert wird ganz dem Liederkomponisten Reger gewidmet sein, um diesen so stark vernachlässigten Teil von Regers Schaffen ins Licht zu stellen. Als Mitwirkende sind verpflichtet: Clara Wirz, Hans Bachem, Cornelis Bronsgeest, Eduard Erdmann, Edwin Fischer, das Grevesmühl-Quartett, Georg Kulenkampff, Karl Hermann Pillney, Paul Scheinpflug, das städtische Orchester, der verstärkte städt. Gesangverein.

— Die *Händel-Gesellschaft,* Sitz Leipzig, teilt mit, daß das Zweite Händel-Fest der Gesellschaft in den Tagen vom 21.—24. Juni 1928 in Kiel stattfindet. Das Programm umfaßt Kammer- und Orchestermusik, ein Kirchenkonzert und eine Aufführung des Oratoriums „Israel".

— Der *Berliner Tonkünstlerverein* veranstaltet mit ersten Kräften Wohltätigkeitsfeste, um die zerrüttete Hilfs- und Darlehenskasse neu einzurichten.

— Der *Württembergische Bruckner-Bund* (Vorsitzender: *Karl Grunsky*) verschickt seine „Mitteilungen". Daraus ein Zitat: *„Zur Frage der Kürzungen."* „Die alten Auszüge und die bisherigen Partituren enthalten leider Vorschläge für Kürzungen der Sinfonien. Es kann die Meinung aufkommen, als habe sie der Schöpfer der Werke selber gewünscht. Das ist irrig. Höchstens gab er eine mild erzwungene Zustimmung. Nachdem die ältere Gepflogenheit rücksichtslos zusammenstrich, wächst allmählich die Achtung vor dem Formsinn Bruckners, und das Streichen gilt als lächerlich und veraltet. Welche Blößen sich frühere Orchesterleiter gaben, das verdient in einem lustigen Album festgehalten zu werden. Wir erbitten hierzu geeigneten, gut verbürgten Stoff." (Stuttgart, Stitzenburgstr. 1.)

— Für die vom 26. Juli bis zum 30. August dauernden *Salzburger Festspiele* sind vorläufig angesetzt: „Fidelio", „Zauberflöte", 4 Konzerte der Wiener Philharmoniker unter Furtwängler und Schalk, Mozart-Serenaden unter Paumgartner. Es ist übrigens bekannt geworden, daß die Mailänder Scala an eine Beteiligung bei den Festspielen dachte, aber eine Absage bekam. Die Salzburger Festspiele sollen in der Tat ein Weltmanifest *deutscher* Kunstleistungen sein.

— Aus der Berliner Konzertchronik heben wir eine „Symphonia fugata" des Busoni-Schülers *Wladimir Vogel* heraus. *Hermann Scherchen* dirigierte sie in der „Funkstunde" (Singakademie). Die Kritik anerkennt die rhythmische Phantasie, die Gegeneinandertürmung fortgesetzter Entladungen von Klangmassen, aber sie nennt die Erfindung vorwiegend spekulativ und bedauert die Verneinung jeglichen Gefühls. Im *Bohnke*-Konzert (mit dem Berl. Sinfonie-Orchester) kam *Ernst Roters* mit einer romantisch-epigonalen „Symphonietta" Op. 9 zu Wort. *Havemann* kreierte das a moll-Violinkonzert von *Max Trapp,* das, inhaltlich in romantisch-klassizistischen Bahnen wandelnd, für einen großen Geiger dankbare Aufgaben enthält.

— In *Berlin* dirigierte *Hermann Scherchen* Werke der Universal-Edition: *Anton v. Weberns* 6 Stücke für Orchester Op. 6, die bereits 1909 entstanden sind, *Jos. Matthias Hauers* schon in Frankfurt aufgeführte, aber überarbeitete Suite Op. 48, endlich *Kaminskis* Concerto grosso für Doppelorchester und „Magnificat". Das *Budapester Trio* brachte kleine Werke von *Ernest Bloch* und ein Klaviertrio des Parisers *Laloux.*

— In *Genf* kam aus Anlaß des 10jährigen Todestages von Debussy (26. März) unter dem sehr vom Ausland beachteten fortschrittlichen Dirigenten *Ernest Ansermet* das Mysterium „Martyre de Saint Sebastien". In seiner berückenden Klangpracht gehört das Werk zu den erregendsten Schöpfungen der neuen französischen Musik.

— Prof. *Hugo Rüdel,* der bekannte Leiter des Berliner Domchors, war aus Anlaß seines 60. Geburtstags Gegenstand zahlreicher Glückwünsche.

— *Der „Rosenkavalier" in Mailand.* Nach 17 Jahren ging das Werk unter Leitung des Komponisten in der Scala in Szene, mit einem Erfolg, der sich von Akt zu Akt steigerte. Aus Anlaß dieser Aufführung wechselten *d'Annunzio* und *Strauß* ein Telegramm (erstmalig gebracht von der „Köln. Ztg."): „Gewiß entsinnt Ihr Euch", so drahtete der italienische Dichter, „einer in der Erinnerung weit zurückliegenden Nacht in Mailand, da ich als einziger den helläugigen Barbaren begrüßte

und bei Tische die ungestüme Fülle Eurer Kunst feierte. Wenn ich heute noch allein stünde, würde ich Euch mit derselben Glut und demselben Stolz begrüßen. Aber jetzt sind Ihrer Bewunderer unzählige und ich ziehe vor, abseits zu bleiben. Eigenwilliger Bruder im Krieg und Frieden, ich umarme Euch im Namen des Claudio Monteverdi und des Wolfgang Mozart. Gabriele d'Annunzio." Und der deutsche Komponist? „Auch ich erinnere mich mit Vergnügen jenes Mailänder Abends. Ich danke Ihnen für Ihren freundlichen Gruß, den ich mit der aufrichtigsten Bewunderung für den großen Dichter erwidere. Richard Strauß." Während der Abwesenheit Toscaninis, der zurzeit in Amerika ist, wird Strauß in Mailand mehrere Opern, darunter den „Barbier von Sevilla", dirigieren.

— *Leo Blech*, der Berliner Generalmusikdirektor, ist das große Ereignis der *Stockholmer Oper* geworden. Er dirigierte französische und italienische Oper („Fra Diavolo", „Macht des Schicksals", auch „Hugenotten"), der berühmte Intendant des Kgl. Theaters ist der ehemalige Sänger *John Forsell*, zugleich ein Förderer künstlerischen Nachwuchses; der jugendliche Tenorist *Einar Beyron*, *Einar Larson* (ein vortrefflicher Don Carlos), *Brita Hertzberg* (Leonore), der Dresdener *Ivar Andrésen* u. a. sind aus der Forsell-Schule hervorgegangen. Während Issay Dobrowen als Konzertdirigent nach Oslo berufen ist, scheint es, daß man Blech jetzt auch in Kopenhagen haben will.

— Der 50 000 Lire-Preis, den „Il Secolo" 1924 für die beste ungedruckte und unaufgeführte italienische Oper ausgesetzt und einer Prüfungskommission (mit Zandonai, Pizzetti, Panizza) überantwortet hatte, wurde mangels schöpferischer Qualitäten der Bewerber nicht verliehen. Schade, daß die Zeitungen nicht die Namen der Bewerber, vielleicht darunter ein dereinst leuchtendes Gestirn, bekannt geben!

— Die *Deutsche Akademie* (München) hat in einer von 150 Prominenten, Verbandsvorständen, Universitätslehrern usw. gezeichneten Eingabe ans Reichsjustizministerium *gesetzlichen Schutz* gefordert, der die *entwürdigende Wiedergabe deutscher Geisteswerke* der Literatur, der Tonkunst und bildenden Kunst unterbinden soll... Wie nun, wenn, eingerahmt von Marsch und Walzer, die sonntägliche Militärkapelle Wagner-Opern spielt? Wie, wenn Stadtväter und Generalmusikdirektor von Krähwinkel sich das neueste Werk von R. Strauß sichern? Und was sagt am grünen Tisch der Zensor, wenn unter Beethovenschem Rhythmus der Bestattungsverein „Eintracht" den Sarg in die Grube senkt?

— Nach mehrjähriger Pause ist in *Kopenhagen* der *R. Wagner-Verein* wieder lebendig geworden. Der Opernsänger *P. Wiedemann* vom Kgl. Theater hat jetzt den Vorsitz; die Mitgliederzahl ist auf 150 gestiegen, und im Musikkonservatorium veranstaltete man ein Wagner-Konzert, zu dem die Königin von Dänemark und das deutsche Gesandtenpaar erschienen. *William Berend*, der Bibliothekar am Konservatorium, und die schwedische Wagnersängerin *Larsen-Todsen* hatten am Konzert besonderen Anteil.

— Die *Berliner Staatl. Akad. Hochschule für Musik* will eine *Versuchsstelle für Rundfunk* errichten. Namhafte Musiklehrer, z. B. Waltershausen, haben sich über die außerordentliche Bedeutung des Rundfunks geäußert. Auch der Direktor der Berliner Musikhochschule, Prof. Schünemann, ist der Ansicht, daß die junge Generation systematisch mit den Möglichkeiten des Rundfunks vertraut gemacht werden soll. Hier sei beste Gelegenheit, das Studium von Klangproblemen durchzuführen.

— *Karl Maria Zwißler*, der von München aus Operndirektor in Brünn wurde, geht als 1. Kapellmeister und musikalischer Oberleiter nach *Düsseldorf*.

— Der Freiburger Privatdozent Dr. *Heinrich Besseler*, Schüler und langjähriger Assistent von Wilibald Gurlitt, ist Nachfolger Mosers in Heidelberg geworden. Besseler ist 1900 in Düsseldorf geboren, studierte zunächst Mathematik, später aber Musikwissenschaft und hat sich durch seine „Studien zur Geschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert" bzw. „Studien zur Musik des Mittelalters" u. a. sehr bald einen Namen gemacht.

— Kapellmeister *Alois Melichar*, Berlin, wurde vom Lehrergesangverein Neukölln als Nachfolger des im Herbst verstorbenen Prof. Moldenhauer zum 1. Chormeister gewählt. (Den aufstrebenden eigenwilligen jungen Komponisten muß man im Auge behalten.)

— Das *Wiener Frauen-Sinfonieorchester* führte unter *Jul. Lehnert* „Intermezzi Goldoniani" von Enrico Bossi auf.

— *Baden* hat, nicht ohne die wesentliche Mitbemühung Prof. *W. Gurlitts* in Freiburg i. B.,

nun endlich eine *neue Musiklehrer-Prüfungsordnung* bekommen. Dem Amtsblatt Nr. 3 des Badischen Ministeriums des Kultus und Unterrichts vom 20. I. 1928 entnehmen wir: Staatl. Anstellung für das künstlerische Lehramt in der Musik an höheren Lehranstalten und an Fachschulen ist durch eine staatliche Prüfung bedingt. Dem Prüfungsausschuß gehören an: Mitglieder des Unterrichtsministeriums, Hochschullehrer, solche des Konservatoriums und andere Sachverständige. Für die Zulassung zur Prüfung ist erforderlich, daß der Bewerber im Besitz eines Reifezeugnisses einer höheren Schule ist, das zum Hochschulstudium in Baden berechtigt, darauf mindestens 8 Halbjahre seinem Berufsstudium oblegen hat. Das Studium für das Lehramt in der Musik findet in den ersten 2 Jahren am Badischen Konservatorium in Karlsruhe oder an einer andern gebilligten Anstalt statt und in den weiteren 2 Jahren an einer Universität. Während des Hochschulstudiums hat der Bewerber an den musikwissenschaftlichen Seminarien und Übungen der Universität teilzunehmen.

— Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* wird gemeinschaftlich mit dem bayrischen Kultusministerium und der Stad München die nächste *VII. Reichsschulmusikwoche* vom 15. bis 20. Oktober in *München* veranstalten.

— Der *Verband der Studienräte für das künstlerische Lehramt* hat in einer Versammlung am 6. I. den Beitritt zu den *Vereinigten Musikpädagogischen Verbänden* (Sitz Berlin W 57) beschlossen.

— Das *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* veranstaltet in Verbindung mit der *Arbeitsgemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen* (Deutscher Sängerbund, Deutscher Arbeitersängerbund, Reichsverband gemischter Chöre) und der Stadt *Essen* die *erste Tagung für das Chorgesangwesen am 14. und 15. April in Essen.* Diese Tagung, die von dem Kultusminister Prof. Dr. Becker eröffnet werden wird, befaßt sich mit den wirtschaftlichen und organisatorischen Fragen. Ministerialrat Dr. Schnitzler, Prof. Dr. Moser, Prof. Kestenberg, Rechtsanwalt List, Musikdirektor Müngersdorf, Herr Fehsel u. a. haben Referate übernommen.

— *Schumann-Museum in Zwickau.* Aus den aufgelösten Privatsammlungen von Liebeskind,

Leipzig, und Heyer, Köln, hat die *Schumann-Gesellschaft* im Herbst 60 Autographe (Briefe und Musikmanuskripte usw.) gesteigert.

— *Tagung deutscher Stimmforscher und Gesangspädagogen.* Es wird uns geschrieben: „Die Einführung einer Staatskontrolle des Privat-Musikunterrichts ist Veranlassung gewesen zum Zusammenschluß der Gesangspädagogen in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz, so weit deutsches Sprachgebiet reicht. Das Präsidium hat *Otto Iro,* Wien. Es ist eine Tagung geplant, die das Chaos in den herrschenden Meinungen klären soll, um so der Pädagogenschaft die nötige Autorität zu verschaffen dem Staat gegenüber, der in der staatlichen Kontrolle nur dann den Schutz der studierenden Klasse mit Würde vertreten kann, wenn hinter ihm eine einige Front von Pädagogen steht, die eben das Vertrauen der studierenden Klasse genießen, nicht aber in gegenseitiger, schärfster Befehdung auch ein Bild schädlichster wissenschaftlicher Unwürde geben." — Anfragen an die Geschäftsstelle der gesangspädagogischen Tagung zu Freiburg i. Br., Wallstr. II.

— Ein *R. Wagner-Film* zu Lehrzwecken ist von Dr. *Werner Kulz,* Darmstadt, geschaffen worden.

Neue Werke

— Ein Versprechen auf dem Magdeburger Tänzerkongreß einlösend, hat *Egon Wellesz* fünf Uebungsstücke für Tänzer geschrieben, die Laban als Grundlage für den künftigen Tanz bezeichnet. — (Wellesz ist übrigens zurzeit mit der Vertonung von Shakespeares „Sturm" beschäftigt, wobei die Zaubereien Prosperos vom Komponisten eigenartig interpretiert werden.)

— *Paul Kletzki,* der in Berlin lebende Pole, vollendet ein Violinkonzert, das Kulenkampff uraufführen wird.

Tanz

— Der 2. *Tänzerkongreß* ist nicht in Berlin, sondern vom 22. bis zum 26. Juni in *Essen.* — In *Berlin* haben sich übrigens nach dem Vorbild der Musikkritiker und Theaterkritiker die *Tanzkritiker* zu einem *Verband* zusammengeschlossen. Vorstand: *F. Böhme, A. Michel, M. Charol, Elise Münzer, P. Bloch.* Ehrenvorsitz: *O. Bie.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart

[redacted]

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. · HEFT 15



STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober
Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . . RM. [illegible]
Einzelheft . . . . RM. [illegible]

Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. [illegible] einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. [illegible]. Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen.

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG · 1928 / HEFT 15

NEUE MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Othmar Schoeck

Othmar Schoeck steht nicht im Brennpunkt des Musikbetriebs — er lebt sich und seinem Werk, dem Herzen der Welt nah. Um existieren zu können dirigiert er das Sinfonieorchester einer Schweizer Stadt (St. Gallen), die durch ihn Außerordentliches gewinnt, — dirigiert mit leidenschaftlicher Hingabe, wie alles, was dieser glühende Mensch wirkt, mit dem Einsatz *aller* Kräfte geschieht. Gibt es doch kein einziges halbwertiges Werk in seinem reichen Schaffen! Er lebt in Zürich am Zeltweg, wo einst Richard Wagner und Gottfried Keller hausten, wo heute Hermann Haller, der große Bildner, seine Werkstatt aufgeschlagen hat, lebt der Welt mit Maleraugen offen zugewandt — des Vaters Beruf und des Sohnes Jugendneigung war die Malerei! — und ruht doch kraftvoll in sich selber. Eine geistige Atmosphäre webt um ihn, die jeden unwiderstehlich anzieht, der einmal in den Bannkreis dieses wunderbar brennenden Menschen getreten ist. Auch wer nicht wüßte, daß dies der Musiker ist, der die Eichendorff-Lieder sang, der die Penthesilea-Tragödie durch Musik erhöhte und die Symbolik des Kellerschen Zyklus „Lebendig begraben" in Tönen zu fassen vermochte, — auch der würde ergriffen werden von der Einheit von Geistigkeit und Ursprünglichkeit in diesem Leben, würde gebannt von diesen Augen, aus denen Schöpfertum leuchtet.

Schoeck ist kein lauer, sondern ein besessener Mensch, — aus der Größe seines Menschentums, aus wunderbarer Lebensfülle und Großlinigkeit des Denkens und der Geschlossenheit seines Weltbildes wächst ihm die Kraft zum Werk, das heute schon von denen, die es erlebt, als die stärkste Gestaltwerdung gegenwärtiger Musik erkannt und — was heute mehr heißt als je — wahrhaft geliebt wird. Ein unversiegbarer Quell von Melodie strömt aus dieser alemannischen Seele. Schoeck weiß romantisch zu singen wie kein anderer Heutiger, aber er weiß auch um die furchtbarsten Gewitterstürme des Herzens. (Hermann Hesse ist sein Freund!) Aus innerstem Mitschwingen mit allem Menschlichen, aus ergriffenstem Hingeben an Gott und die Natur quillt ihm seine Musik, die keinen Krampf kennt, nicht „ringender Wille" ist, sondern Geschenk, das schon der Jüngling verschwenderisch ausschüttete. Im Lied (wer schreibt heute noch wirkliche *Lieder*?!), in Liederzyklen, in Oper und Kammermusik ist das Individuelle, Bekenntnishafte gleicherweise ins Große, Typische und damit ins Ewige emporgeläutert. Eine reinere Lyrik als die Schoecksche hat es seit Schubert nicht gegeben. Ein großer Atem, ein frischer Hauch von Wald

und See, von Berg und Wiesen weht durch seine Musik, hebt sie hoch hinaus über alle Strömungen und Richtungen der Zeit, die in den großen Städten ein Treibhausdasein führen. Aber Schoeck ist kein Reaktionär und noch weniger ein Kompromißler: wie er als Musiker unserer Zeit sich einen Stil geschaffen, wie er Überkommenes fortführt und kühn ausbaut, um es mit den modernsten Ausdrucksmitteln zu einer vollkommenen Einheit zu verschmelzen, das bedeutet eine entscheidende und reinigende Tat, von der A. Einstein sagt, daß sie „auch für Deutschland beispielgebend sein könnte". — Hier ist ein großer Mensch und ein großer Musiker, der Liebe und Verehrung würdig, gezeichnet und begnadet mit Genie!

Willi Schuh.

Der harmonische Stil Othmar Schoecks

Von Dr. Willi Schuh, Zürich

Mit „Penthesilea" und „Lebendig begraben" hat der harmonische Stil *Othmar Schoecks* eine Ausprägung erfahren, die in ihrem Verhältnis zur Tonalität — bei aller Spontaneität der künstlerischen Lösungen — einen so folgerichtigen und eigenartigen Entwicklungsstand verkörpert, daß es gerechtfertigt erscheint, in einer gesonderten Betrachtung wenigstens einige besonders charakteristische Erscheinungen der Schoeckschen Harmonik herauszugreifen. — Schoecks Melodik (und als ausdrucksgewaltiger Melodiker ist Schoecks Größe bisher vor allem erkannt!) erwächst aus seiner Harmonik: *die Harmonie gebiert hier die Melodie.* Diese Feststellung (auf die Beweisführung muß an dieser Stelle verzichtet werden) kennzeichnet nicht nur Schoecks Sonderstellung im heutigen Musikschaffen, sondern erweist auch die Berechtigung, seine stilistische Eigenart zuerst von der Harmonik aus zu betrachten. Sie bringt aber auch seine Musik, die bei aller Musizierfreudigkeit intensivste Ausdruckskunst ist, in Beziehung zur musikalischen Romantik in weitester Begriffsfassung und ergibt für die im folgenden versuchte *rein deskriptive* Darstellung eine Abstützung auf die in *Ernst Kurths* „Romantischer Harmonik" gegebenen psychologischen Grundlagen. Im knappen Rahmen dieser Studie muß freilich darauf verzichtet werden, das Einzelne und Spezielle jenen allgemeinen Gesichtspunkten jedesmal ausdrücklich einzuordnen.

Dem „schwankenden Verhältnis von energetischen und klangsinnlichen Erscheinungen" (Kurth), das auch bei Schoeck noch Stilgrundlage ist, kommt für unsere Betrachtung besondere Bedeutung zu. — Die *starke Heranziehung von Mehrklängen* bei Schoeck bedeutet vor allem eine Intensivierung, und zwar sowohl nach der energetischen wie nach der klangsinnlichen Seite. Ein Klang wie der von *Beispiel 1 a/b*[1] ist sowohl absoluter Klangwert wie Energieträger. Als „Eigenklang" sucht er sich zu behaupten, als Energieträger verlangt er nach „Auflösung". Dies Verhältnis findet sich in der hochromantischen Periode ebenso,

---

[1] Der Abdruck der Notenbeispiele erfolgt mit frdl. Genehmigung der Verleger Musikhaus Hüni, Zürich („Penthesilea") und Breitkopf & Härtel, Leipzig (übrige Werke).

aber hier erscheint es in eine *intensivere* Sphäre gehoben. Als eine Intensivierung muß auch die *Kompression des Nacheinander ins Miteinander*, die wir in Schoecks Harmonik so auffallend konstatieren können, verstanden werden. Die Tonalitätszugehörigkeit des angeführten Akkordes kann nicht zweifelhaft sein, obschon er nicht das Nacheinander $VII.^7$-I. Stufe, sondern deren Miteinander gibt; das Ergebnis ist zwar funktionell dasselbe, aber das Klangergebnis ist ein anderes und die Häufung von Dissonanzen ermöglicht auch eine größere Anzahl von „Lösungen", insofern als auch relative Auflösungen stärker ausgewertet werden können. Betrachtet man z. B. den Verlauf des 2. Satzes des Streichquartetts Op. 37, so erkennt man, wie der Anfangs-Kombinationsakkord *(Beispiel 1 a/b)* $\frac{VII^7}{I}$ am Schluß seine relative Lösung in einen anderen Kombinationsakkord findet, den von *Beispiel 1 c:* $\frac{V^3}{I}$. (Man beachte, wie im ersten Akkord infolge Fehlens respektive nur flüchtigen Berührens der Tonikaterz das Dominantische das Uebergewicht hat, während umgekehrt der Schlußakkord dieses gegenüber der Tonika zurücktreten läßt, indem das Hauptcharakteristikum der Dominante, die Terz [Leitton!] fehlt.) — Das Funktionelle war hier klar greifbar; bei den Akkorden von *Beispiel 2 a—f* erscheint es gegenüber dem Eigenreiz der Klänge in den Hintergrund gedrängt. Das Wesentliche an diesen Akkordbildungen ist ihre eindeutige Zugehörigkeit zu einer Tonart: *2 a—c:* B dur, *2 e:* e moll und *2 f:* cis moll (in beiden Akkorden auf- und absteigendes melodisches Moll vereinigt!); in interessanter Weise gewahrt erscheint das Funktionelle in *Beispiel 2 d*, wo die *drei* Hauptfunktionen der Tonart *(T, S, D)* in *zwei* Akkorde, von denen jeder die *T* mitenthält, zusammengedrängt sind.

Wichtig zu wissen ist, daß solche Akkorde nicht vereinzelt stehen und rasch wieder verlassen werden, sondern daß breit auf ihnen verweilt wird, oder daß Figuren wie die von *2 a, b* und *c* einige Male hintereinander wiederholt werden, während etwa die Singstimme weiterträgt. Also auch hier: *Hervortreten der absoluten Klangwirkung.* — *Tonartsausweichungen und Modulationen treten* (namentlich in kleinen Formen) *bei Schoeck stark zurück* (im Vergleich etwa mit der neudeutschen Schule), an ihre Stelle tritt eine *reichere Mehrklangbildung mit Leitertönen der Grundtonart und auch starke Mischung mit Klängen der Varianttonart*, wobei gern *querständige Fortschreitungen* aufgesucht werden.

Einfachste tonale Verhältnisse werden oft auch einzig durch die einem M e l o d i e z u g immanente Harmonik gewahrt, während etwa die B e g l e i t u n g über die Grenzen der Tonart frei hinausstrebt. Die Melodie von Beisp. 3 ist klares C-Dur; als harmonische Grundlage ist zu denken: T-D^7-T etc. Nun „harmonisiert" aber Schoeck diese Melodie mit einer Folge von Molldreiklängen auf cis, d, es und e. Die eigentliche „Unterstimme" wird von den (in kleinen Noten geschriebenen) e, f, fis und g gebildet, also von den *Terz*tönen der begleitenden Mollakkorde; diese Töne sind innerhalb C dur ja ganz leicht verständlich. Die übrigen *Begleitungstöne*, nämlich cis und gis, d und a, es und b (lies: dis und ais) und e und h sind als mixturartige Zusätze zu verstehen.

Melodie: C dur (T-D)
„Unterstimme": e-f-fis-g
„Mixtur": { gis-a-ais-h / cis-d-dis-e } große Ober- und kleine Unterterz ergänzen die „Unterstimme" zu einer chromatischen Folge von vier außertonalen Molldreiklängen.

Trotz dem eigentümlich schillernden, durch die rhythmische Selbständigkeit der Begleitfiguren noch mehr verschleierten Klangbild ist die Stelle leicht als C dur begreifbar.

Aehnliche Erscheinungen zeigt auch Beisp. 4, nur in einem viel entwickelteren, freieren Stadium. Die Oberstimme ist am besten nach b moll beziehbar. Ihr ist in rhythmischem Gegensatz eine chromatische Viertonfolge (ges-f-fes-es) entgegengestellt, deren Grenztöne ges und es ebenfalls eine Beziehung auf b moll ermöglichen. Diese Viertonfolge — motivisch aus den Anfangstönen der Oberstimme abgeleitet — wird durch außertonale Mixturzusätze auch wieder zu einer (auf- und absteigenden) chromatischen Folge von vier *Molldreiklängen* (in Sextakkordform) ausgebaut. Die einzelnen Zusammenklänge zwischen Melodietönen und Begleitakkorden werden zu „Zufallsergebnissen". Selbständiger kontrapunktischer Gegenzug sind diese Begleitakkorde nicht, sondern eine Art *ostinate Grundlage* wie in Beisp. 3 auch. Das tonale Gefüge wird bei aller Freiheit der Zusammenklänge auch hier nicht völlig gesprengt. (Vgl. ähnliches in Nr. IV der „Gaselen".)

Bevor auf Kombinationsakkorde, deren Einzeltöne zwei und mehr Leitern angehören, eingegangen werden soll, sei kurz das Gebiet der Alterationen, Leittoneinstellungen usw. berührt, um auch hier die Verselbständigung ursprünglich abhängiger Akkorde festzustellen. In der Anwendung von *Spannungsakkorden* geht Schoeck über das in der Hochromantik Uebliche hinaus durch *Verwendung schärferer, mehrtöniger Akkordbildungen.* Umgekehrt aber liebt er es besonders, *Spannungsakkorde in der Form von Scheinkonsonanzen* zu bringen. So in *Beispiel 5: heses = a* ist als Leittoneinstellung zu *b* zu verstehen und das *ges* als Leitton zu *f;* die widersprechende Stimmführung darf nicht irreführen, da sie für Schoeck charakteristisch ist (s. weiter unten). *Chromatische Fortschreitungen,* sei es im Spannungs-Lösungsverhältnis oder in freiem (meist abwärts gerichteten) Weitergleiten, dringen überall bei Schoeck so stark vor, daß die Grenzen zwischen Spannungsakkorden (unselbständigen Akkorden) und chromatischen Einschiebeakkorden (als einer Art von Dominanten resp. Zwischendominanten), die meist als Dreiklänge in 6- oder $^6_4$-Akkord-Form erscheinen, zu verfließen beginnen. Dazu trägt auch die *Komplizierung der Rhythmik* bei: Vorhalte, Spannungstöne und -akkorde treten auch auf unbetonten Taktteilen auf, verlieren dadurch einerseits an auf ein bestimmtes Ziel gerichteter Energie, gewinnen aber andererseits an klangsinnlicher Eigenbedeutung; andere Auflösungs- und Fortschreitungswege schlummern in solchen Klängen als Möglichkeiten und so vermehrt sich doch auch wieder die Vieldeutigkeit und damit eine innere Spannung in anderer Weise. — Einem haltlosen und weichlichen Gleiten weiß aber Schoeck nicht nur durch *kraftvolle diatonische Führung der Hauptmelodiestimme* auszuweichen, sondern auch durch eine *Verschleierung der chromatischen*

Fortschreitung, für die *Beispiel 6* einen typischen Beleg bildet. — Die Verselbständigung von Spannungseinstellungen illustriere *Beispiel 7.* Der Akkord von Takt 1 ist zweifellos Spannungsakkord zum d moll-Akkord *(cis* und *ges* als Leittöne zu *d* und *f).* Das relativ lange Verweilen und der nachträgliche Einsatz der Singstimme lassen aber den Klang wie einen selbständigen in Erscheinung treten. Im 3. Takt nun hört man einen reinen fis moll-Akkord, aber trotzdem ist er nicht nur als Funktionsakkord zu verstehen, sondern gleicherweise als Spannungsakkord zum wiederkehrenden d moll des 4. Taktes. *Fis* kann wieder als *ges* gelesen werden und die Singstimme ergreift dann in Analogie zum 1. Takt den Leitton *ges* wie dort den Leitton *fis,* springt auch beide Male von ihm ab. Damit ist die Durchdringung beider Auffassungsmöglichkeiten deutlich genug gegeben. Schoeck ist überhaupt ein Meister in der *Kunst, die Wirkung eines Tones oder Akkordes mittels Doppel- oder Vieldeutigkeit ungeheuer zu steigern.* Als ein nur unzureichendes Beispiel sei hier nochmals *Beispiel 1 a* genannt, wo das gehaltene *a* der Oberstimme sowohl als Tonikaquint (also als Konsonanz) wie als Vorhalt zur verminderten Quint *g* des Akkordes *cis e g b* gehört werden kann. Der ganze 2. Satz des Op. 37, der zum großen Teil über dem besprochenen Akkord *d a cis e g b* eine weitgeschwungene Melodie bringt (die fast nur aus d moll-Leitertönen besteht!), bezieht seine berückende Wirkung aus dieser mehrfachen Beziehbarkeit seiner einzelnen Melodietöne.

Die *Verselbständigung von Leittönen und ganzen Leitakkorden* ist eine wesentliche Eigenheit der Schoeckschen Harmonik. Die folgenden Beispiele mögen ein Beleg dafür sein, wie *scheinbar „atonale"* Stellen ihre einfache Erklärung finden und wie *folgerichtig die Grenzen der Tonalität bei einem so im tiefsten Ursinn schöpferischen Musiker wie Schoeck erweitert* werden. — Ganz einfach ist noch *Beispiel 8.* Das ist nichts weiter als ein *cis* (Dur- oder Moll-)Akkord, wobei *d* und *his* Leittonstrebungen zum — in der Melodie unterschlagenen — *cis, a* und *fisis* Leittonstrebungen zum teilabschließenden *gis* sind. Der ruhende *cis*-Akkord erleichtert das richtige Hören (kompliziert aber das Klangbild!), aber auch ohne ihn wäre die melodische Linie als klar der *cis*-Tonika angehörend verständlich. Die Romantik kannte natürlich ähnliches, aber doch nicht in dieser breiten, in den Einzelton und -klang ausgegossenen Wirkung. Diese *„Umfassungstechnik"* wird nun aber bei Schoeck auch auf ganze Akkorde (vor allem konsonierende Dreiklänge und Dominantseptakkorde) ausgedehnt. Das *Bestreben, an die Stelle von Einzeltönen ganze Klänge zu setzen,* ist überhaupt charakteristisch für Schoeck; manche *scheinbare bi- oder polytonale Stelle* erklärt sich daraus! In *Beispiel 9* klärt die beigegebene „Rekonstruktion" die scheinbar sehr komplizierte Stelle: der Es- und Des dur-Akkord sind Umfassungsakkorde zum D dur-Akkord, der chromatisch in den Des dur-Akkord weitergleitend zu denken ist (der C dur-Akkord ist als dreifacher Vorhalt von unten zu verstehen). Das *es* (im Baß) ist ganztoniger Vorhalt zum *des* und das *ces* im 2. Takt kann entweder als Durchgang zum im nächsten Takt folgenden *b* aufgefaßt oder in den Des-Akkord als Sept einbezogen werden. Nur im Baß (1. Takt) ist also in diesem Falle der Hauptakkord noch angedeutet, im übrigen aber wird er durch seine beiden „Umfassungsakkorde" ersetzt. Der „unterschlagene" D dur-Dreiklang und der C dur-Dreiklang sind überdies selber wieder „Umfassungsakkorde" des Des dur-Akkordes!

Hier wird nun allerdings klar, wie sehr der Eigenreiz der Klänge die ursprünglich tonale Grundlage zu überwuchern beginnt. In welch großartiger Weise derartige Kühnheiten bei Schoeck im Dienste ganz bestimmten Ausdrucks stehen, kann hier so wenig wie bei den anderen Beispielen auch nur angedeutet werden.

Aehnlich „eigenwertige" Umfassungsakkorde zeigt *Beispiel 10*: Grundtonart ist g moll, dargestellt durch den Kombinations-Akkord $\frac{I^8}{V_7}$. Als vorherrschend hört man die Dominante, da sie als vollständiger Septakkord im Baß liegt (2. Takt), während die Tonikaterz zeitweise fehlt. Zum Dominantseptakkord werden nun im 1. und 3. Takt (im Baß) die Umfassungsakkorde Es^7 und Des^7 in Beziehung gesetzt (im 4., hier nicht mehr angeführten Takt erscheint wieder dasselbe wie in Takt 2). Die Umfassungsakkorde sind hier nicht beide *vor* den Hauptakkord gestellt, ersetzen ihn auch nicht wie in Beispiel *9*, sondern der obere steht vor, der untere nach ihm. Im 2. Takt erscheint in der Oberstimme noch ein *es;* es ist als obere Wechselnote (resp. Vorhalt) zum *d*, das ja sowohl dem Dominant- wie dem Tonikaklang angehört, zu verstehen. *As* und *fis* in der Singstimme sind Umfassungstöne zu *g*. Die Komplikation entsteht in diesem Beispiel vor allem dadurch, daß im Moment, wo — im 2. Takt! — die einfache Kombination von *T* und D^7 ausgeprägt werden sollte, die bisher ruhende Tonika mit einer Nebentoneinstellung *(es)* erscheint. — Die Lösung des Kombinations-Akkordes zeigen die angeführten Schlußtakte von *Beispiel 10 b;* der vorletzte Takt liefert auch zugleich ein Beispiel für einen scheinkonsonanten Spannungsakkord: *es* = Leitton zu *d; ges* (lies: *fis*) = Leitton zu *g*.

1. a) Strq. op. 37, II. Satz — b) — c) Ebd.

mf — *p* — *pizz.*

2. a) Nachklang, op. 30 Nr. 7 — b) Elegie, op. 36 Nr. 17 — c) Ebenda

p dolce — *p* — *pp*

d) Kurze Fahrt, op. 30 Nr. 2 e) Penthesil. S. 3 f) Ebenda S. 6

8va

mf z *p*

3. „Venus" S. 104

pp

simile

etc. *sim.*

4. „Penthesilea" (Kl.-A. S. 28)

f *fp*

mf

5. Penth. S. 190

dolce espr.

Sel' - - - ger,

mf espr.

6. „Penthesilea" S. 53

O so laß — mich dei-ne Fü - ße küs-sen, Gött - li - cher!

f mf f mf

7. Kurze Fahrt, op. 30 Nr. 2

Dun - kel rauscht es schon im Wal - de, wie so

p
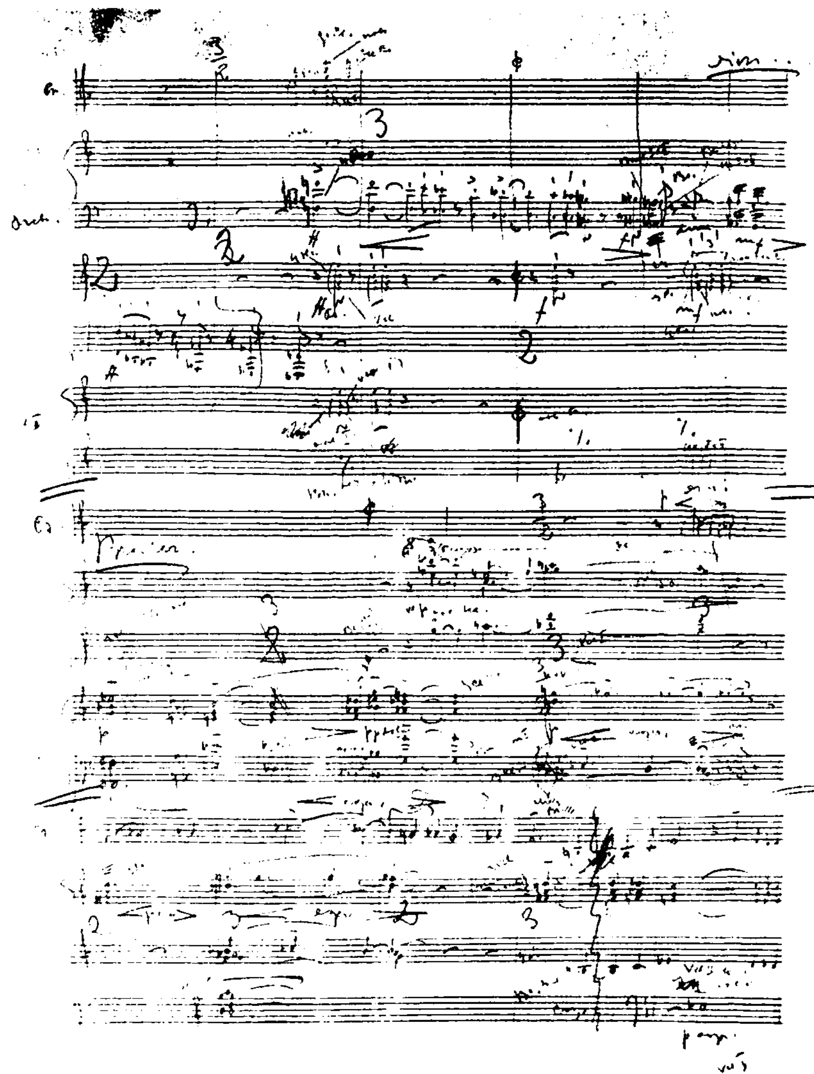
8. Penthes. S. 225

bleibt liegen!

8va



Othmar Schoeck
Nach einer Zeichnung von Bally



Phot. G. Schuh

Aus den Original-Bleistiftskizzen zu Othmar Schoecks „Penthesilea“

9. „Penthesilea“ S. 218

(Rekonstruktion)

p

10. a) „Lebendig begraben“ Nr. VIII

Breit (wie gesprochen, dumpf)

pp

Da hab' ich gar die Ro - se auf - ge - ges - sen,

ppp

b) Schluß von VIII

rit. *espr.*

lös' uns — von dem Bö - - - sen!

(Schluß folgt.)

Max Ettinger: „Frühlings Erwachen“

Von Alfred Baresel

Nach Hebbels „Judith“, Kaisers „Juana“, Goethes „Clavigo“ hat Ettinger nun *Wedekinds Kindertragödie* vertont. (Klavierauszug im Selbstverlag des Verfassers.) Er verschmäht das besonders gefertigte Libretto, das durch betrachtende Einlagen in den handlungsfördernden Dialog dem lyrischen Gesangselement in abgegrenzten Formen Rechnung trägt — er setzt das erprobte *Schauspiel selbst* in Musik. Er rührt dabei an das Grundproblem der Oper überhaupt. Es handelt sich darum, daß das arienhafte Singen von Alltagsmenschen auf der Opernbühne handlungshemmend und unnatürlich wirken kann. Janacek suchte die Frage durch seine naturhafte „Sprachmelodie“ zu lösen, Strauß im „Intermezzo“ brachte eine besonders wirksame Art des Sprechgesangs; Meister in der opernhaften Vertonung des Alltagswortes und geheimes Vorbild für Ettinger ist aber Puccini, der seinen Rezitativen arienhaften Schwung zu geben wußte und selbst die Arie noch vorbildlich deklamierte.

Aber *Ettinger* geht gewissermaßen noch einen Schritt weiter: die Arie ist ihm Dienerin am Rezitativ. Er erreicht bei der Vertonung seiner Stücke eine so glückliche *Verschmelzung von Rezitativ und Arioso*, daß wir nie die notwendige Deklamation des handlungfördernden Dialogs vermissen, und daß der Sänger doch zumeist die Stimme frei ausströmen lassen, wirklich singen kann. Der Begriff der Opern-Nummer ist vollkommen überwunden, ohne daß die Musik die dramatische Führerrolle an sich risse. Sie wirkt als gehobene Sprache, indem Rezitativ und Arie, unabgrenzbar zur Einheit verschmolzen, die seelische Wirkung des Dichterwortes dienend erhöhen. Ettinger bezeichnet dem Sänger durch die Angaben „parlando“ und „cantando“ genau, wann er mit halber, und wann mit voller Stimme zu singen hat:

parlando

Wa - rum hast du mir das Kleid zu lang ge - macht, Mut - ter?

cantando

Das Kleid ist nicht zu lang, Wend - la.

Das backfischhafte Geplapper der Tochter wird halb gesprochen — die ebenso unwichtige Entgegnung der Mutter, in der dennoch Lebenserfahrung der Besorgten liegt, rückt bereits ins Arienhafte.

Ettingers Musik trägt nicht das Gesicht der Zeit — er zeigt vielmehr, daß es auch in herkömmlicher Tonsprache noch manche Forderung des Operntheaters zu erfüllen gibt. Und doch reiht gerade diese Wedekind-Erneuerung den Münchener Meister unter die zeitwichtigen Komponisten ein. Wedekinds mutvolle Tat verhallte ziemlich wirkungslos — der Krantzprozeß bewies es. Ettinger drängt die ursprünglich 19 Szenen in 12 Bilder zusammen, beseitigt alles Abseitsführende und den wahrheitsuchenden Normalmenschen irgendwie Verletzende, eint die lose

Szenenfolge durch Zwischenspiele idealer Schauspielmusik, und zeichnet diese ganz auf vorsichtigen Gebrauch behutsamer Worte eingestellte Stimmungsangelegenheit in oft rührender Zartheit musikalisch nach.

Zu melodischem Schwung Puccinis kann es bei Ettinger seiner ganzen Veranlagung nach und zumal bei der Wahl solcher Texte nicht kommen. Aber dafür entschädigt hier unendliche *Zartheit* der melodischen und orchestralen Führung im schlichtesten Einfall. Das Schulmädchen Martha träumt von zukünftigen Kindern:

cant.
Wenn ich ein - mal Kin - der ha - be,
Str.Qu. Solo
p espr. molto e dolciss.

Man beachte hier die Deklamation des Wortes einmal, die der Backfisch-Phrase bedeutsame Ahnung des zukunftsfernen Weibseins unterlegt. — Solche empfindsamen Kinderstimmen überhören die Sonnenstichs und Knüppeldicks, die im Konferenzzimmer des Gymnasiums über Melchior zu Gericht sitzen. Sie sehen in dem Schüler nichts als das Hänschen, das „allein in die Welt ging". Und die Kindermelodie ertönt in der Verzerrung auf dem Bühnenklavier, als sich Zungenschlag über die dumpfe Atmosphäre beklagt:

parl.
ei - ne A - a - a - a at - mo - sphä - re
Klaviersolo h. d. Sz.
Picc. 8va

So ist Ettingers Ironie überall versöhnlich, wo man bei Wedekind auf „blutigen Hohn" zu stoßen glaubte. Besonders auch die lyrisch-feierliche Vertonung des grotesken Schlusses, da Melchior mit seinem Kopf unter dem Arm auf dem Grabesrand sitzt, wirkt ausgleichend und rückt an Weltweisheit heran. — Die Uraufführung dieses eigenartigsten, gewiß auch musikalisch reifsten Werkes von Ettinger fand dieser Tage an der Leipziger Oper statt.

Arthur Honegger: „Judith"

Die deutsche Uraufführung dieser „musikalischen Handlung" fand in Leipzig durch den Riedel-Verein statt. Die Oratorien Honeggers interessieren stark bei uns; schon der „König David" fand weiteste Verbreitung. Der Textdichter René Morax sieht naturgemäß von einer Herausstellung der Judith-Psychologie im Hebbelschen Sinne ab; er gibt musiknahe lyrische und stark dramatische Szenen der kriegerischen und frommen Rahmenhandlung. Die wirkungsvollen Einzelbilder mit Solopartien werden durch einen Sprecher geeint, der bald im Sinne des Historicus der alten Oratorien biblische Geschichte erzählt, bald zur Musik melodramatisch schildert. Honegger hat (in beiden genannten Werken) eine ungemein saubere Art, kleine Instrumental- und größere Chorsätze zu konzipieren und aneinanderzureihen. Man könnte von einem oft nur durch die Kunst des Sprechers dramatisch geeinten Musikmosaik reden, aber gerade durch die stetige Gegensätzlichkeit in knappster Formulierung erweckt Honegger das Interesse des heutigen Hörers. Formvollendete Musikschilderung bestimmt den Ablauf der Werke — und eben darum erwies sich wohl in beiden Fällen die ursprüngliche Absicht der bühnenmäßigen Aufführung als ziemlich unfruchtbar. Die Klavierauszüge (deutsch bei Otto Junne-Leipzig) sind höchst appetitlich; man meint stellenweise in Bachschen Inventionen zu blättern. Die richtunggebende Kontrapunktik ist sehr eigenartig. Aus einer halbtaktigen Trompetenfanfare entsteht ein schmucker Instrumentalsatz. Honegger stellt immer sehr eingängliche, knappe Themen auf, die er (beinahe in der Manier stereotyper Floskeln Erik Saties) fortgesetzt unverändert wiederholt. Es treten allmählich immer mehr selbständige Stimmen dazu:

(Beschwörungsszene)

Die selbständigen Einzelstimmen stehen oft in unterschiedlichen Tonarten, so daß sich der Zusammenhang dieses bei Bach-Freunden sehr ansprechenden Schweizer Komponisten mit den französischen Polytonalen deutlich erweist. *A. Baresel.*

Der 70jährige Siegfried Ochs

Als eigentlich keiner Erläuterung bedürfendes Bekenntnis zum eigenen Dämon sei hier ein älterer Brief von Siegfried Ochs an den Verfasser veröffentlicht, der den Menschen und sein Werk gleichermaßen umreißt.

Lieber Herr Kuznitzky!

Sie haben ganz recht. Alle offizielle Feierlichkeit ist mir zuwider, weil sie immer etwas Unwahres einschließt; und das geht mir gegen den Strich.

Ich danke Ihnen aber aufrichtig für Ihren so freundlichen Brief! Nur eines: Sie müssen mich nicht überschätzen; denn ich bin kein Musterknabe. Seitdem ich taktwedle, habe ich noch nie etwas aus Pflichtgefühl getan oder geleistet, sondern das bißchen Pionierarbeit nur aus Freude am Wirken in der Kunst und am Kampf gegen das so herrlich blühende Pharisäertum, gegen die Philister und die Musikindustriellen. Darin aber liegt keinerlei Verdienst. Es ist kein Wollen, sondern eine Veranlagung, ein Müssen.

Also reden wir weiter fest, jedoch ohne Festreden. Das entspricht am meisten meinen Wünschen. . . . die besten Empfehlungen von Ihrem herzlich-ergebensten

Siegfried Ochs.

Wer, wie der Verfasser, schon seit der Knabenzeit die Arbeit dieses Mannes vom Probensaal bis zum Konzertpodium verfolgen und sich später jahrelang unter ihm in die Geheimnisse der großen Chorwerke hineinsingen durfte, ersieht hier die beispiellose Werkheiligung eines ewigen Kampfes gegen das der Massenpsychologie des Chores auferlegte Trägheitsgesetz als einer Haupthemmung künstlerischen Wirkens. Wie sein Vorbild Hans v. Bülow der erste große Orchestererzieher der Neuzeit war, so löste Ochs das Wirken der gemischten Chöre aus der überkommenen Schablone und schuf aus der Masse das gefügige, jede fernste Verästelung seismographisch nachziehende Instrument eines einheitlichen, als sittliche Forderung höchster Ehrfurcht vor dem Kunstwerk sich äußernden Willens. Dieser Wille strahlte aus: er bezog sich alle Kräfte ein, die bonae voluntatis der Kunst zu dienen als ihr Teil ersahen. Die läuternde Flamme dieses Willens formte Arnold Zweigs Novelle „Einberufung" und vergegenständlichte seinen ethischen Machtbereich.

Aus einem großen reichen Leben in der Fülle seiner Erscheinungen erwuchsen Lebenserinnerungen, die „Geschehenes, Gesehenes" in kaleidoskopartiger Buntheit am Leser vorüberziehen lassen und dabei unbeschadet des Reizes ihrer persönlichen Gestaltung einen kulturhistorischen Querschnitt epochalen Ausmaßes ergeben. Der vieljährige Chorpraktiker spricht aus der dreiteiligen Arbeit „Der deutsche Gesangverein", die wir getrost als die Bibel des Chorleiters bezeichnen dürfen.

Wie immer, wenn Ungemeines sich Bahn bricht, versuchte kurzsichtige Mittelmäßigkeit sich gegen das Unabwendbare zu stemmen; ein Gegner von Graden, würdig, mit ihm die Klinge zu kreuzen, ist aber Ochs nicht erstanden. Der dienenden Unterordnung des Einzelnen unter die chorische Gesamtidee werden wir nicht mehr entraten können. Siegfried Ochs hat den Weg zu solch geläuterter Dienstgemeinschaft am chorischen Werk gewiesen. Hierin besteht seine künstlerische Sendung. *Hans Kuznitzky.*

Eine neue „Theorie der Tonart"

Vor vier Jahren erst ist im Verlag der Neuen Musik-Zeitung ein Werk erschienen, das eine eigenartige Darstellung der Tonartentstehung bietet, die „Monozentrik" von Hans Schümann [1]. Eine neue „Theorie der Tonart" hat im gleichen Verlage kürzlich Gustav Güldenstein veröffentlicht. Das Buch ist in zwei Teile gegliedert, einen an Einzeluntersuchungen reichen systematischen und einen kritisch-polemischen Teil. Der zweite Teil liefert eindringliche, oft scharfe Auseinandersetzungen mit den älteren und neueren Theorien, von Sechter und Moritz Hauptmann angefangen bis auf Schönberg und Schenker. Die allgemeinen und speziellen Probleme werden dadurch noch heller beleuchtet. Güldenstein erweist sich hier als einen äußerst geschickten und hartnäckigen

[1] 1924. Ernst Klett Verlag (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart.

Fechter, der die schneidige, echt akademische Gelehrtenklinge sehr gewandt zu führen weiß. Es finden sich da vortreffliche kleine kritische Essays. Vor allem wendet sich Güldenstein gegen die stets wieder auftauchenden Versuche von Akustikern und Tonpsychologen, die, wie er meint, dem Fachmusiker in seiner Musikauffassung oder in seiner schöpferischen Tätigkeit Vorschriften machen wollen. Ein Satz, der den Standpunkt des Verfassers klar kennzeichnet, sei hier zitiert (S. 132): „Was ist wichtiger für die Idee eines Hauses, der Plan oder die Ziegelsteine? Diejenigen aber, welche immer jeden Akkord akustisch erklären wollen, gleichen einem Baumeister, der, statt seinen Plan zu entwerfen, chemische Untersuchungen seiner Baumaterialien vornimmt, in der Hoffnung, dadurch mit der Zeit auch zu einem Plane zu kommen".

Derart orientiert, mußte G. einen Ausgangspunkt für seine Theorie wählen, der von dem seines letzten Vorgängers Hans Schümann durchaus verschieden ist [1]. Dieser läßt in seiner „Monozentrik" durch die Wirksamkeit eines übertonalen „Zeugertones" die bitonale Dur-Moll-Tonart hervorgehen nach Gesetzen, die — gemäß uralten Weistümern — im Kosmos herrschen, und die sich in den Gesetzen der Musik widerspiegeln. Auch G. sieht in der Tonart ein Abbild des Kosmos; das hat er schon in seiner „Modulationslehre" [2] bekannt. Der Gedanke wird jetzt im ersten Teile der „Th. d. T." zu einer Art System entwickelt. „Wie entsteht, wie entfaltet sich Tonart?" — diese Fragen beschäftigen auch ihn. Zur Lösung schlägt er aber einen ganz anderen Weg ein als der streng logisch vorgehende Schümann. G., ein Anhänger des jüngsten Phänomenalismus, setzt das Phänomen „Tonart" als der Vorstellung des Musikers gegeben voraus; er sieht nicht davon ab, daß er Tonalität bereits durcherlebt hat, sondern, ohne ein *ὕστερον πρότερον* zu scheuen [3], geht er von dem Begriffe „Dominantwirkung" aus. Er sagt sich: wenn ein Ton das werden kann, was man gemeinhin „Dominante" nennt, so muß diese Eigenschaft a priori in ihm stecken; und er findet diese Eigenschaft im Einzeltone als eine besondere Kraft, als einen zwingenden Drang, als „Gravitationswillen". Jeder Ton an und für sich ist ihm „Dominante", die, auch rein geistig, nach ihrer Tonika gravitiert, z. B. G nach C.

Dieser Gravitationswille würde, wenn er sich ungehemmt auswirken könnte, indem jede Tonika zugleich wieder ihre Dominantfunktion ausübte, bewirken, daß eine endlose Reihe von solchen Dominant-Tonika-Beziehungen entstünde: G—C, C—F, F—B, B—Es usw. Nun wohnt aber dem Einzeltone noch eine zweite Kraft inne, die des Aufstiegs über große Terz und reine Quint zur Septime (g h d f, Dom.-Septakkord, Obertöne). In diese Tonfolge gleichsam eingebettet ruht die Tonleiter, die Substanz der Tonart. Diese zweite Kraft wirkt der ersten Kraft entgegen, schnürt sozusagen aus der unendlichen Kette durch die Substanzeigenwilligkeit zwei Glieder ab: G—C, C—F, wobei auf der ersten Tonika (C) eine Art Ruhepunkt — man könnte auch Balance-Stützpunkt sagen — entsteht, eben das Tonikahafte; oder, anders vorgestellt: schon nach der zweiten reinen Quinte tritt die verminderte Quinte F—H auf, so daß nach weiteren vier reinen Quinten bei der Wiederkehr des G die Kette im Oktavphänomen (4. Oktave) als Ring zu einem Abschluß gelangen kann.

Das Gesetz integrer Analogiebildung, das in der Unendlichkeit waltet, wird durch die Dominantseptakkordtendenz modifiziert, das ewige Gleichmaß wird gebrochen, der Reigen wird zum Umbiegen gezwungen, der *Makro*-Kosmos scheidet durch Differenzierung aus sich einen *Mikro*-Kosmos heraus: *die Tonart*; ihren Mittel- und Hauptbeziehungspunkt bildet die von der Dominante ins Leben gerufene Tonika. So erst wird eine für den Künstler verwendbare Form in der Endlichkeit geschaffen.

Die Einzeltonmonade also hat das vielgestaltige Gebilde „Tonart" geboren. Das Gesetz der Analogie wirkt aber innerhalb des Mikrokosmos weiter, immer den hemmenden Rahmen zu sprengen bestrebt, aber immer wieder durch die Eigengesetzlichkeit der Tonalität zurückgehalten. Dieses

---

[1] Auffallend und zu bedauern ist es, daß G. sich mit der „Monozentrik" nicht auseinandergesetzt hat. Trotz aller Verschiedenheit gibt es Berührungspunkte zwischen den beiden Anschauungen.

[2] Verlag von Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) 1917 (Neuauflage erscheint 1928).

[3] Vgl. Einleitung S. 2!

Doppelspiel zeigt sich am deutlichsten in dem häufigen Widerstreit zwischen Kadenz[1] und Sequenz: Die Kadenz begrenzt, die Sequenz hat stets den Hang aus der Tonart hinauszuströmen. Jede Stufe der Tonart hat bald diesen, bald jenen Sinn, ist bald durch die Hauptkadenz, bald durch die Eigenkadenz oder eine Schwesterstufenkadenz bestimmt. Fünf eingefangene Tonalitäten (II, III, IV, V, VI) rütteln an den Fesseln, die ihnen die Haupttonart auferlegt. Der Umbiegungsakkord allein, der ungeschlechtige verminderte Dreiklang mit seinem Tritonusintervall vereitelt den Durchbruch. Der Durchbruch gelingt, sobald die VII. Stufe sich in einen „freien", selbständigen Akkord umwandelt: aus der tonalen wird die reale Sequenz, die den Eigentonalitätswillen der Stufen klarer erkennen läßt.

Mit der realen Sequenz haben wir das Gebiet der Chromatik betreten. Kann man die Beziehungen auf die Haupttonika als eine „erste Dimension" ansehen, so stellen sich die Tonalitätsbereiche der anderen Stufen als eine „zweite Dimension" dar. Die Tonart ist das Zentrum, gleich einer Sonne, um die sich die Tonalitäten der anderen Stufen wie die Planeten reihen. Beginnt aber die Chromatik zu wirken — Machteinfluß der Unendlichkeit — so erweitert sich das System zu Sonne, Planeten und Trabanten; denn jeder durch Chromatik neuentstandene Ton kann wieder ein Untersystem zeugen: wir gelangen in die „dritte Dimension".

Indessen die nun durch Chromatik gebildete Dominant-Tonika-Kette würde wiederum in ewiger Analogie in die Unendlichkeit führen, wenn nicht abermals, analog der Tonartbildung, durch Differenzierung aus der Quinten-*Spiral*-Reihe eine Quinten-*Zirkel*-Reihe abgeschnürt würde: es entsteht die Enharmonik. Die Einführung der Temperatur erscheint als ein Analogon zur Bildung der diatonischen Durtonart, ein ausgedehnterer, aber immer noch ein *Mikro*-Kosmos.

Im großen und ganzen, hoffe ich, ist in diesen paar Sätzen die Güldensteinsche Auffassung richtig dargestellt; der Entwicklungslauf des Systems verliert sich zuweilen unter dem Gebüsch der notwendigen Einzeluntersuchungen[2].

Gegen eine derartige, aus künstlerisch-denkerischer Betrachtung des Musikstoffes gewonnene, die musikalen Geschehnisse verbindende Anschauung, wie sie diesem Systeme zugrunde liegt, mag man ja von manchem Standpunkte aus allerlei einwenden; jeder aber, dem der bloß handwerksmäßige, oft recht ausgetretene Pfade trottende Lehrdrill nicht genügt, wird sich daran erfreuen und daraus Bereicherung erfahren können. Solche Spekulationen sind nicht müßig, wie der oder jener Musiker vielleicht anzunehmen geneigt ist; gerade sie führen zu Ergebnissen, die der Lehrpraxis von Nutzen sind. G. durchwandert so ziemlich den ganzen Bereich der Melodie- und Harmonielehre, und eine Anzahl Klärungen und Anregungen sind die Früchte dieser Wanderung. Er hat sie, nicht ohne Selbstbewußtsein, am Ende des Buches zusammengestellt. Hier möge Platz finden, was für den Unterricht wichtig zu sein scheint.

Der Begriff „*Funktion*" wird in dreifacher Weise verwendet: für den „Gravitationswillen" des Einzeltones, für die Bedeutung des Tones als Tonleiterstufe und für die Stellung des Tones im Akkord. Da hier bei den Umkehrungen die bloße Intervallbezeichnung leicht Verwirrung anrichtet, wird eine *charakterisierende* Benennung vorgeschlagen[3].

---

[1] Daß die Kadenz IV V I der V IV I völlig gleichwertig sei, will mir nicht eingehen; sie ist es doch nur theoretisch. Ich empfinde in V gegenüber I eine stärkere Licht- und Wärmewirkung, in IV gegenüber I eine stärkere Schatten- und Kältewirkung; „man holt sich den Schnupfen", pflegte ein alter Schulmeister zu sagen, „wenn man von V unvermittelt zu IV übergeht".

[2] Diese verlangen öfters ein besonders konzentriertes Mit- und Nachdenken, so namentlich das V. Kapitel, das vom „möglichen Sinn formal gleicher Akkordverbindungen" handelt. Der Leser muß da, wie der Verfasser selbst sagt, „sich der Mühe unterziehen, alle Versuche selbst auszuführen, wenn er zu wirklichem Verständnis gelangen will". Die dort geforderte Einstellung des inneren Ohres setzt einen hohen Grad von Abstraktionsvermögen verbunden mit Kombinierfähigkeit voraus. Die Operationen sind mehr denksportlicher Art, als für den Musiker fruchtbar. Daher erscheinen auch die ordnenden Benennungen arg konstruiert und blutlos. —

Etwas für Feinschmecker ist auch Nr. III des Anhanges.

[3] Jener alte Schulmeister unterschied in diesem Falle: „Herr" Grundton, „Miss" Terz, „Madame" Quint.

Zwischen *Form und Sinn* der Akkorde wird scharf geschieden.

Die Ausnahmestellung des 6. *Leitertones* in Dur wird hervorgehoben und erklärt.

Zu den bekannten Verwandtschaftsarten, der Quint- und Terzverwandtschaft, fügt G. die echte und unechte *Primverwandtschaft*.

Für die *Chromatisierung* innerhalb der Tonalität („Alterierung") hat G. schon in seiner „Modulationslehre" S. 9 als erster, wie ich glaube, das endgültige Gesetz aufgestellt; er wiederholt es in der „Th. d. T." S. 63[1]. Daran anschließend gibt er eine präzisere Definition von „alteriertem" und „chromatischem" Akkorde. Mehrere ausführliche Tabellen liefern ein Bild von dem Reichtum der möglichen Neuformungen.

Das Aufgehen der Kirchentöne in die modernen Tonarten und die Bildung des modernen Moll geradezu in das Kapitel der Chromatik zu verlegen, dient sicherlich dazu, die bunten Formen der Molltonart klarer erkennen zu lassen. Ebenso gehört die Einführung der kleinen Sexte in Dur ohne Zweifel zur Chromatik. Immerhin aber dürfen die Begriffe Dur-Moll und Moll-Dur, wie es z. B. in der Harmonielehre von Louis-Thuille geschieht, als wichtige Sonderfälle herausgehoben bleiben, als eine „Symmetrie"-Bildung gerade im Sinne Güldensteins[2].

Die Schichtung der Tonart (mit ihren Erweiterungen) in *„Dimensionen"* macht dem Schüler, wenn ihm die Vorstellung gelingt, den Zusammenhang der Verhältnisse entschieden deutlicher. G. gibt im Anhange zum ersten Teil Anleitungen zu Übungen unter diesen Aspekten.

---

[1] Ein merkwürdiges, hierhergehöriges Kapitel ist Nr. II im Anhange des 2. Teiles.

[2] Es kann pädagogisch recht praktisch sein, die Mollunterdominante und sogar noch ihre Steigerung nach der Tiefe, die neapolitanische Harmonie, näher an die Diatonik heranzuziehen, z. B. in der Modulationslehre. Für die schnellste, in diesem Sinne noch diatonische Modulation von Dur zu Dur, ohne Zwischentonarten, läßt sich ein Schema aufstellen, das die Modulation nach der Ober- und Unterdominantrichtung und ihre gegenseitige Spiegelung in mathematisch klarer Einfachheit zeigt:

						U. Do. ←	→ O. Do.						
6♭	5♭	4♭	3♭	2♭	1♭	0		1♯	2♯	3♯	4♯	5♯	6♯
Ges	Des	As	Es	B	F	╱ C	╲	G	D	A	E	H	Fis
					I =	IV	I	= IV					
				V =	—	IV	V	— =	IV				
			II =	—	—	moll IV	II	—	— =	moll IV			
		VI =	—	—	—	moll IV	VI	—	—	— =	moll IV		
	III =	—	—	—	—	moll IV	III	—	—	—	— =	moll IV	
V6 =	—	—	—	—	—	Neap. 6	V6	—	—	—	—	— =	Neap. 6

Aus diesem Schema ist zu ersehen, daß bis je zur zweiten Tonart die Dur-Unt.-Dom. genügt, bis je zur fünften die Moll-Unt.-Dom. nötig wird; will man die sechste Tonart erreichen (Scheidepunkt im Quintenzirkel, enharmonische Verwechselung), so muß man die Neapolitana anwenden.

Eine pädagogisch praktische Übung gewinnt G. auch durch die aus der Logik entnommene *„Äquivalenz"*, eine Art Double-Variation mit chromatischen Figurierungen zu einem schlichten Akkordfolge-Modell, welche die Dimensionsverhältnisse zu verdeutlichen geeignet ist.

Das Gesetz der *Analogie* wird in fünf Fällen nachgewiesen: in der Dominantwirksamkeit des Einzeltones, bei der Bildung der Durtonart, bei den tonalen und realen Sequenzen, bei der Einführung der temperierten Stimmung und bei der Bildung der *Molltonart*. Diese ist ja das alte Zentralproblem der Harmonielehre. G. behandelt es im ersten und im zweiten Teile ausführlich und gelangt zu folgendem einleuchtenden Resultate: die Gegensätzlichkeit des Moll zum Dur tut sich kund im Ursprunge und in der Richtung der Tonleiterbewegung, auch im Dreiklang, wenn er als Melodie erscheint; die Moll-*Harmonie* dagegen und die ganze moderne Molltonart ist eine dem Dur nachgebildete Analogieformung unter dem Einflusse des Baßtonübergewichtes. Die Molltonleiter also (griechisch-dorische Tonleiter) ist das Gegenbild zur Durtonleiter[1]. Als solche Spiegelbilder sind sie „symmetrische" Leitern. G. stellt die *„Symmetrietonart"* der „Parallelen" gegenüber.

Man sieht, das Buch ist reich an wertvollen und verbessernden Vorschlägen und Beiträgen für die Melodie- und Harmonielehre. Es ist offenbar aus der lebendigen Lehrpraxis und im Nachdenken über den künstlerischen Stoff insbesondere hinsichtlich seiner Lehrbarkeit entstanden in einem ausgesprochen spekulativ veranlagten und geschulten Kopfe, der die Probleme äußerst scharf ins Auge faßt und — namentlich verrät dies der zweite Teil — in erhellender Kritik schiefe und unklare Gedankengänge abzuwehren versteht. Der Ertrag an neuen Gesichtspunkten beweist zugleich die Fruchtbarkeit der meisten Denkoperationen. — So darf man den Verlag auch zu seinem jüngsten Kinde herzlich beglückwünschen. Dr. *Richard G'schrey, München.*

Ueber F. Chopins Briefe

Im Verlage Georg Müller, München, erschienen gesammelte Briefe Chopins. Der dieser Ausgabe vorgängigen Sammlung von Chopins Briefen, zum erstenmal herausgegeben und getreu ins Deutsche übertragen von *B. Scharlitt*, Leipzig 1911, hierbei nicht Erwähnung tun, hieße Verschweigen wahren Verdienstes.

In der gesamten Chopin-Literatur sieht es, trotz unzähliger Bücher in allen Kultursprachen, trüb aus. Biographien gleichen einander im Resultate, indem sie zwar die äußeren Lebensumstände aneinanderreihen; daraus aber nichts für die innere Persönlichkeit Chopins zu gewinnen wissen; vom musikalischen Teile zu schweigen, der banal-hermeneutisch und phrasenhaft-literarisch, auf alle Fälle unzulänglich ist. Die wahre Lebenstragödie dieses Großen wußte keiner noch zu entziffern. Wie aller Genies äußeres Leben gleicht auch dieses einem Palimpseste, den zu entgeheimnissen nur Eingeweihten gelingen kann. Was gar die Monographien anbelangt, also die Schriften, welche sich um den musikalischen Inhalt seines Oeuvre bemühen, so existiert deren überhaupt keine ernst zu nehmende oder gar erschöpfende. Leichtentritts dahingehörige „Analyse seiner Werke" ist in allen Teilen unrichtig, unmusikalisch und daher wertlos. Diesem Autor fehlt zur Erfüllung einer solchen analytischen Aufgabe die notwendige Voraussetzung eines genialen, nachschaffenden Ohres und daher mangeln ihm die entsprechenden Erkenntnis- und Darstellungsorgane. Vollends seine graphischen Darstellungen angeblichen Verlaufes Chopinscher „Linien" in den Präludien, eine Art Stickvorlagen für weibliche Handarbeiten, sind fade Kindereien. Chopin hätte dergleichen Allotria souverän verachtet. Es fehlt also an einer Monographie, welche des Meisters umfassende Fähigkeit zur Synthese, zur Auseinanderfaltung von Vorder-Mittel-Hintergrunds-

---

[1] Vgl. die „Monozentrik"! Das zeigt auch die reale Inversion der Durtonleiter, bei der sich die Gegenlinien in der II. Stufe schneiden („Zeugerton"!). Daß dann die Analogiebildung eintritt, kann eigentlich wohl nur aus tieferen psychischen Gründen erklärt werden. Vgl. auch meine Besprechung der „Monozentrik" in Heft 8/1924 der N. M. Z.!

Einheiten ins helle Licht nachschaffender Erkenntnis zu stellen vermag. Diese Aufgabe zu erfüllen, kann nur begnadeter Künstlerschaft gelingen. Die Darstellung der Etüden Op. 10 Nr. 5 und 6, Ges dur und es moll, im ersten Jahrbuche H. Schenkers (1926), bildet die Verkörperung dessen, das ich meine. So und nicht anders muß der Nachschaffende das innere Sein des Genies offenlegen. Damit ist der Darstellung musikalischer Inhalte die letzte Grenze gezogen. Hier aber wird der Nachschaffende wieder zum Schaffenden, indem er diejenige Dimension beim Genie aufzeigt, welche allen Nichtgenies immerdar versagt bleiben muß. Es ist die Dimension der Tiefe, des Tiefen-Hörens, des Allgegenwart-Hörens, welchem gegenüber das Talent nur mehr aneinandersetzend, nacheinanderhörend, die Dimension der Fläche beherrschen lernt. Das Genie nämlich hat vor andern voraus eine nur ihm eigentümliche Art zusammengefaßten Hörens vom jeweils gegenwärtigen Punkte aus nach rück- und vorwärts, und eben diese einzige Eigenschaft sichert ihm die Erfassung der Zusammenhänge, das, was man in der Musik die Synthese heißt. Nur die Artverschiedenheit der Spannungen, Diminutionen usw. differenziert und variiert die Wesenheit der starken Meister, deren letzter Chopin war. Mit ihm endete die Epoche der Erfüllungen.

Da er aber „nur" fürs Klavier schrieb (eben ein Beweis seiner inneren Schauung, die ihn kraftvoll begnadete, ihm nicht homogene Stoffgebiete abzulehnen), galt und gilt er den Musikern nicht für voll, wurde und wird vielmehr als eine „pianistische" Angelegenheit mehr oder weniger betrachtet. Diesem eigentümlichen Umstande zufolge haben denn auch die sogenannten „Pianisten" oder „Virtuosen" ihn in eine Art possierlich wirkender Erbpacht genommen. Trotzdem habe ich noch keine zwei Virtuosen gehört, welchen auch nur entfernt eine Darstellung Chopinschen Inhaltes gelungen wäre, ob ich gleich Unzählige habe seine Werke vortragen gehört. Selbstverständlich!! Denn er ist, wie Bach und Händel, wie Mozart und Haydn, wie Beethoven und Schubert, eine ganz eminente, ganz eigentliche Musikerangelegenheit, welche mit Virtuosen- und Berufspianistentum kaum mehr als das primäre Material gemeinsam hat. Dennoch ist diese eigentümliche Inerbpachtnahme auch, wenngleich in anderm Sinne, auf seine Persönlichkeit von jeher übertragen worden. Denn nie hat sich diese, wie doch sonst im Laufe der Zeiten bei andern Genies, objektiv gestalten wollen. Auch der Mensch Chopin galt immer für einen begrenzten Kreis von Menschen reserviert und zwar in eine besondere Atmosphäre eingeheimnist. Die Folge solch subjektiver Adoration, ja, Idololatrie, hatte aber unter anderm eine wie durch scheinbar berechtigtes Mißtrauen geheiligte Zurückhaltung seiner Briefe gezeitigt. Als ob Publikation von solchen just bei diesem Meister eine ganz besondere verdammenswerte Profanation vorstelle. Dem Chopin-Reliquien-Besitzer eignet etwas von der Koketterie gewisser spleeniger Sammler, denen ihr Spleen immer noch ein wenig köstlicher und unantastbarer dünkt als das Objekt ihres Sammelns.

Indessen ist auch hier der Schaden eben nicht so sehr bedeutend, da die Anzahl der bereits vorliegenden Briefe sich zur Ausdeutung der menschlichen Persönlichkeit und des Biographischen als ausgiebig erweist, über das Schaffen aber nicht mehr aussagen kann, als die allenfalls noch ungedruckten Briefe, weil es zu diesem Behufe anderer Instanzen bedarf. Scharlitt sammelte zum ersten Male die Briefe und übersetzte sie nach dem Original, das in fast allen wichtigen Fällen polnisch ist. Hierneben gab er einen bemerkenswert gründlichen Kommentar in Form von erschöpfenden Anmerkungen. Auch hat er bewiesen, einen wie großen Schaden vor seiner Publikation der Biograph Karasowski durch seine Briefinterpretationen innerhalb der Biographie Chopins angerichtet hat, welchen man wohl die Bezeichnung absichtlicher Fälschung beimessen muß. Karasowski wollte nämlich, wie leider zu häufig die Biographienschreiber, „seinen" Chopin, seinen Helden, einen wohlerzogenen, gutgebügelten und soignierten Durchschnittsmenschen zur Darstellung bringen und bediente sich hierzu auch der „Ueberarbeitung" Chopinscher Briefe, deren Originale ihm zur Einsicht vorlagen. Unter seiner Hand und durch seine Redaktion schrieb der Meister dann schön geschwollene Phrasen in einem schön geschwollenen Stile, während in Wahrheit Chopin keineswegs verschmäht, Mensch unter Menschen zu sein (siehe auch Mozarts Briefe), gelegentlich recht derb zu werden, sogar so derb, daß einige Worte durch heuchlerische Zimperlichkeitspünktchen keusch und schamvoll vertuscht werden wollen. Alles in allem ist also Scharlitts Verdienst ein überaus hohes und kann auch durch die neue Briefsammlung nicht herabgemindert werden, schon um seiner Erstlingsschaft in der Chopin-Epistologie willen.

Der Herausgeber der *neuen* Sammlung, von welcher ich jetzt spreche, Dr. *A. v. Guttry*, betont ausdrücklich, daß er keinen Anspruch auf wissenschaftliche Methode macht. Anmerkungen fallen daher weg. Hiergegen ist nichts zu erinnern und er geht durch sein Verfahren von vornherein andere Wege als der vorgenannte Herausgeber. Die Ausstattung des Buches ist seinem Gegenstande entsprechend sehr schön, vornehm und würdig, typographisch vollkommen und die 24 Bildbeigaben (einschließlich Faksimiles) bringen das Werk ikonographisch auf eine recht beachtenswerte Höhe. (Scharlitt hat aber auch 15 Beilagen, darunter 3 Faksimiles.) Das Wesentlichste aber und Einschneidendste gegenüber der älteren Ausgabe betrifft den Umstand der Vermehrung um ganze 135 Stücke, welcher dort viel zu sagen haben muß, wo die Materialbeschaffung aus den oben erörterten Gründen auf Schwierigkeiten stößt. Die Bereicherung bezieht sich auf bekannte Namen der Chopin-Epistolographie, besonders auf Solange Clésinger, Tochter Georges Sands, ferner auf die Freunde Fontana, Grzymala u. a. m., sowie auf alle Briefe an Marie de Rozières, einen ausgenommen, und v. a. m. In der neuen Sammlung liegen diesem gemäß 304 Schriftstücke vor, darunter zwei Tagebuchaufzeichnungen, deren eine, aus Wien, Scharlitt in einer Anmerkung vollinhaltlich wiedergibt und deren andere, das ergreifende Tagebuchstück aus Stuttgart, meines Wissens Scharlitt zuerst in der „Musik" publiziert hat.

Die Uebersetzung weicht in vielen grundlegenden Punkten von der älteren ab, manchmal bis zur Sinnveränderung. Darüber zu befinden, welche von beiden den korrekteren Text bringt, ist möglich nur einem künstlerisch sprachbegabten Kenner beider, der polnischen wie der deutschen Sprache. Ich habe also hierin kein Urteil. Des Französischen, in welcher Sprache alle an Nichtpolen abgefaßten Briefe geschrieben sind, war Meister Chopin keineswegs vollkommen mächtig; ja, er hat es nicht einmal sehr geliebt. Es interessierte ihn nicht. Denn dieses ist gewiß: Er war Pole bis ins Innerste seiner Urpersönlichkeit. Paris war und blieb ihm zeitlebens Exil. Nie assimilierte er sich französischem Geiste; nie fühlte er sich jener Lebens- und Geisteskultur verhaftet; die französischen Versuche und zähen Bemühungen, Chopin als einen der Ihrigen anzusprechen, zu beweisen, zu okkupieren, sind angesichts Chopins innerster Ablehnung verfehlt. Vielleicht waren seine Vorfahren, wie es die neuere polnische Forschung ausgemacht haben will, Polen, nach Frankreich ein-, nach Polen rückgewandert. Ein Halbpole, ein Halbfranzose wäre weniger urtümlich, weniger eindeutig, als die markante, kompromißlose Erscheinung dieses erzpolnischen Genies. Er war in Sachen des Nationalen ein radikaler Chauvinist. Die polnische Sprache rühmte er vor allen als die einzige musikalische, als die zur Lyrik und zum Singen weitaus schönste, weichste und innigste. — Der erste Brief der neuen Ausgabe, geschrieben im achten Lebensjahre, beginnt mit den charakteristischen, untrüglichen Musikerworten: „Obwohl es mir leichter fiele, meinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, wenn man sie in Klänge umsetzen könnte ...." Und angesichts eines solchen musikerhaften Lebensintroitus möchten jene noch Recht behalten, welche in Chopin mehr sehen wollen als den Ur-Musiker, den echten Musikanten von Großmeisters Gnaden. Als ob hier ein *Mehr* nicht unbedingt ein *Weniger* zu bedeuten hätte. Denn was kann in aller Welt ein Musiker denn Stärkeres bedeuten, als ein mit Musik durchsetztes Wesen? In Wahrheit fällt leider für Literaten und Hermeneuten, welche sich just um diesen Musiker allenthalben so sehr bemühen, nicht ein Krümlein ab, das nicht Musik atmete und nichts als Musik, ohne jede literatenhafte oder sonst assoziative außermusikliche, id est: wertlose, Beigabe. Weder erotisch noch sonst wie ist etwas aus Chopin herauszuschlagen, ob ihn gleich Erotophilen, Romanziers, sentimentale Damen und wer alles sonst noch mit Beschlag belegen möchten. Die Klimate der Genies sind unnahbar den Anbiederungswünschen Erdgeborener. Genies verkehren unter ihresgleichen. Chopin interessierte durch sein ganzes Leben der Bau einer Bachschen Fuge oder einer Haydnschen Sonate mehr als sämtliche polnischen, französischen und andere Aristokratinnen und außer für seine musikalischen Sphären war er für Irdisches sehr taub.

Am schönen, gewählten und trefflich reproduzierten Bildschmuck dieser Ausgabe tut besonders wohl die Einfügung des Porträts der Jane Stirling, seiner Schülerin aus Schottland. Sie allein hat gegen Ende dieses einsamen Lebensmartyriums, als welches das Chopinsche Erdendasein wohl genannt werden darf, erkannt, wie der Meister mit allerschwerster materieller Not zu kämpfen hatte und sie allein hat ihm geholfen. Es ist ein hohes Verdienst und ein erhebendes Vorrecht Englands von je gewesen, den großen Musikern in allen Lebensnöten in wahrhaft vornehmer und großzügiger

Weise beigestanden zu haben. Die Namen Händel, Haydn, Beethoven, Weber, und zuletzt Chopin sind dessen Zeuge. Auch Mendelssohn fand in England vollstes Verständnis; ein gleiches gilt von Brahms. Und hätte Mozart den Mut gefunden, einer Einladung nach England zu folgen, wer weiß, ob er dann so elend, so bejammernswürdig zugrunde gegangen wäre, wie es die Wiener ihm erlaubten, die sich ihres Privilegs, Musikgenies verhungern zu lassen, diesfalls vielleicht begeben hätten.

Um auf unsern Chopin-Fall zurückzukommen, so hielt es nämlich trotz aller Freundschaften, Herzensverbrüderungen usw. usw. doch keiner seiner landsmännischen Freunde für notwendig, dem armutverschämten, mit dem Tode ringenden Großmeister einmal auch etwan sorgfältigst in das nüchterne Kontobuch seiner menschlichen, allzu menschlichen Sorgen zu schauen, weil ein Bemühen von dieser Art eben nicht lohnend und wenig dankbar ist. Altruismus an sich ist eine unbequeme, ja unbehagliche Eigenschaft, welche man immer als selbstverständlich bei andern voraussetzt (Chopin half, ohne zu fragen, ausnahmslos jedem Landsmanne, so daß er ständig umlagert war von Schnorrern jeglicher Gattung), welche man aber bei sich selbst tunlichst vermeidet. Nur diese edel denkende und edel handelnde Schülerin mit dem werktätigen Herzen sah hinter die verschämte Armut des großen Meisters, erspähte mit schlicht-praktischem Blicke seine erdrückenden furchtbaren Geldsorgen, als er nur noch ein Hauch, ein Häuflein menschlichen Jammers war. Denn er hatte aus physischer Schwäche seit mehreren Jahren nichts mehr komponieren und daher seine Einnahmen nicht steigern können. Wenn Huneker in seiner Biographie daher ironisch über die religiösen Bekehrungsversuche der Stirling, welche sie an Chopin vornahm, ebenso wie ihre Schwester, Frau Erskine, sich ausläßt, so vergißt der Amerikaner, wie es nicht anders sein kann, das Wesentliche und verwechselt zwei Begriffe. Caritas, werktätige Liebe ist praktischer Natur und kann durch keinerlei Kombinationen und Reflexionen wegräsoniert werden. Die grandiose Hilfe der Jane Stirling, die fünfundzwanzigtausend Franken (an deren Zustellung sich noch eine fatale Tragikomödie knüpfen sollte), sind ein Tatbestand für sich, der mit ihren allenfallsigen Bekehrungsversuchen, welche übrigens wohl auch übertrieben worden sind, in gar keinem Zusammenhange steht. Auch hat sich Chopin, der tiefe Philosoph und religiöse Indifferentist, ja Atheist, dergleichen harmlose Attentate heiter lächelnd gefallen lassen. Die fünfundzwanzigtausend Franken sind so wenig zu leugnen wie die hundert Pfund der Philharmonischen Gesellschaft für Beethoven. — Darum gehört in eine Chopin-Ikonographie das Bild „der biederen Schottin“, der Jane Stirling.

Die Einleitung des Herausgebers ist leider weniger glücklich ausgefallen. Daß Chopin, um nur ein einziges Beispiel aus der Fülle schiefer und literatenhafter Sätze herauszugreifen, als Künstler ein Revolutionär gewesen sei, ist, mit Verlaub, ganz einfach Unsinn, um mich nicht eines wesentlich derberen Ausdruckes, etwan im Berliner Jargon, zu bedienen. Großmeister vom Formate Chopins sind aufbauende Geister, ja sie sind sogar die einzigen Erschaffenden unter den Menschen. Religions-, Philosophie- und Kunstgenies zerstören niemals, nein, umgekehrt, sie schenken der Menschheit die Zusammenfassung aller erreichbaren geistigen Stoffmöglichkeiten. Mit der Bezeichnung eines Revolutionärs hinsichtlich auf Genies ist in letzter Zeit ein überaus großer und grober Unfug getrieben worden. Es ist an der Zeit, denselben als solchen zu brandmarken. Freilich ist er begreiflich in einer Epoche, welche das Erbe schon verdächtigt, minderwertig zu sein, nur, weil es Erbe ist und welche vermeint, Zerstören sei ein angemessenes Synonym für Aufbauen.

Revolution und Genie sind kontradiktorische Gegensätze, schließen also einander aus. Die Arbeit der Genies besteht ein für allemal in der für gewöhnliche Sterbliche zwar faßbaren, nie aber erlernbaren Fähigkeit zur Synthese, zur Einheit. Chopin hatte diese Geniegabe in ausgezeichnetem Maße. Dies hat die musikliebende Menschheit auch offenbar allzeit dunkel geahnt, trotzdem das Musikliteratentum sich hier, wie überall, zwischen Genie und instinktbegabte Menge geschoben hat zur Verschleierung so einfacher Empfindungen. Journalisten und Musikbeschreiber haben Chopin stets den Vorläufer und Wegbereiter Wagners geheißen, weil ihnen angesichts seiner geheimnisvollen Tiefen nichts Gescheiteres einfallen konnte. Hiergegen muß ausgesprochen werden: Just dort, wo Wagners Fähigkeiten mit stählernem Griffel unzweideutig eine schärfste Grenze gesetzt ist, beginnt Chopins unermeßliches Gebiet. Wem die Welt der Diminutionen, der Tiefenwirkungen, der Synthese-Spannungen eine immerdar verschlossene bleiben muß, der mag glauben, Chopins mystische Musikwelt sei eine Art Propaedeutik für Wagners Opern- und Theaterwelt. Das aber ist gewiß: wessen Ohren die feinsten, genialsten Tristan-Momente Offenbarungen bedeuten, sind

möglicherweise noch völlig taub für die Spannungen in einem allerkleinsten Mazurka Chopins. Dies möge man auch ahnungsweise sich aus seinen Briefen deuten. Wollte man einfacher noch es erklären, so wäre allenfalls auf seine dem Buche beigegebene wunderbare Totenmaske zu verweisen. Das, nur das und nichts wie das sind die Mundwinkel, die Lippen, die Stirne, die gesamte Formbildung des echten Genius. Eine eigene Weihe umgibt eine solche Totenmaske. Aber auch das Porträt von Delacroix entspricht dieser Vorstellung. Der Meister genoß des seltenen Glückes, von einem andern Genie verstanden und gemalt zu werden. Man lese aber auch im „Journal" Delacroix' nach, wie sich beide gegenseitig unterrichtet haben, wie der Maler sich z. B. über die Fuge vom Musiker aufklären ließ usw. (In diesem ikonographisch-psychologischen Zusammenhange empfehle ich das Studium des Wagner-Porträts des andern französischen Meisters, Rénoir. So nämlich sah Wagner in Wahrheit aus, d. h. dies war der Extrakt seiner Wesenheit. Rénoir hatte bekanntlich während der Sitzungen seine liebe Not, Wagner Natürlichkeit in der Pose immer wieder anzubitten.) Das Porträt Delacroix' gibt den Extrakt Chopins. Dies war er von Genie zu Genie gesehen. Und nur diese untereinander wissen: Das bist Du!

Diese Briefsammlung ist also auf jeden Fall eine außerordentliche Bereicherung der Chopin-Literatur. Zurzeit das wesentlichste Chopin-Buch. Denn was in letzter Zeit in französischer Sprache von E. Ganche: Dans le Souvenir de F. Chopin und F. Ch., sa vie et ses oeuvres; von Guy de Pourtalès: Ch. ou le Poète; und in italienischer Sprache: Ch., la vita, le opere, publiziert wurde, berührt mein Urteil über den Mangel an erschöpfenden oder nur seinem Geniewerke einigermaßen adäquaten Monographien nicht, wenn auch nicht verschwiegen sein mag, daß Ganche in seinem Souvenir einige Details unter Benützung Chopinscher Skizzen erzählt, welches alles aber die Linie des Gelegentlichen, Zufälligen, Beiläufigen wo nirgends überschreitet. —

Das Buch über Chopin, den Musiker Chopin ist noch nicht geschrieben. Um so dankbarer sind wir für den neuen Briefband. *Otto Vrieslander, Wien.*

Zu unseren Bildern

Die Fixierung von *Schoecks* Gesichtszügen ist eine überaus schwierige Aufgabe, da das Geistige und Besondere dieses Gesichts in seltenem Maße vom lebendigen Ausdruck, namentlich der Augen, bestimmt ist. Die hier wiedergegebene Portraitskizze des jungen Zürcher Künstlers *Bally* ist auf meine Veranlassung um Neujahr 1928 für die „Neue Musik-Zeitung" gezeichnet worden. Sie ist m. E. insofern als gelungen zu bezeichnen, als sie das „Unintellektuelle", das Ursprüngliche und Naturhafte des Kopfes in Erscheinung treten läßt — und auch den unvermeidlichen Schweizer „Stumpen" als zugehörig empfindet! — Das *Facsimile* entstammt den Original-Bleistiftskizzen zu Schoecks „Penthesilea", die 1925 geschrieben wurden und heute im Besitze von Frl. Clara Gsell in St. Gallen sind, mit deren und des Verlages Hüni frdl. Erlaubnis hier S. 232 zur Wiedergabe kommt. Im Klavierauszug steht die betr. Stelle, die auch durch eigenartige Instrumentierung interessiert, auf S. 217—218. Der Text der Singstimme fehlt in der Skizze. — Es sei noch erwähnt, daß die Reinschrift-Partitur der „Penthesilea" sich im Besitz von Herrn Werner Reinhart (Winterthur) befindet; ihm ist das Werk gewidmet. —

Fritz Brun, neben Andreae und Schoeck der namhafteste Schweizer Dirigent, vollendet in diesem Sommer sein 50. Lebensjahr. Brun leitet die Berner Sinfoniekonzerte und hat sich als Komponist von vier aus einer herben und großzügigen Empfindungswelt geborenen und meisterhaft geformten Sinfonien einen ehrenvollen Namen geschaffen. Er ist Dr. h. c. der phil. Fakultät der Universität Bern. Das diesjährige schweizerische Tonkünstlerfest (Luzern, im April) steht unter seiner Leitung. Aus innerster Überzeugung tritt Brun besonders auch für das Schaffen seines Freundes Schoeck ein; dessen neuen Zyklus „Lebendig begraben" brachte er mit Felix Löffel im März zu tiefeindrucksvoller Wiedergabe. *Willi Schuh.*

Dr. R. Eidenbenz, Dur- und Moll-Problem und Erweiterung der Tonalität. Orell Füssli, Zürich-Leipzig.

Der Wert der ausgezeichneten und zeitgemäßen Arbeit von 90 Seiten einschl. Beispielen und Analysen besteht darin, daß der Verfasser in geschickter Kombination der Riemannschen Polaritätslehre mit der Kurthschen Graduierung harmonischer Spannungen unter Vermeidung der bekannten Irrtümer Riemanns zu dem wichtigsten Ergebnis gelangt, alle Komplikationen eines musikalischen Satzes in einem funktionellen Zusammenhang gegenüber einem einheitlichen Zentrum der Gesamtauffassung zu bringen. Daß Verfasser dabei die Tonika des Dur- bzw. Moll-Dreiklangs als Zentrum betrachtet, obwohl er späterhin (S. 53) selbst erkennt, daß Tonika-Dreiklang von Dur- und Parallel-Moll bereits sekundäre polare Spannungserscheinungen über einem monozentrischen, primären Einzeltone sind, ist dabei nur insoweit von Belang, als bei einer Betrachtung von Dur und Moll über derselben Tonika die Klarlegung der funktionellen Polarität der Spannungsverhältnisse in Dur und Moll durch Ineinanderschiebung zweier Systeme äußerlich komplizierter erscheint. — Bei der beabsichtigten Kürze der Broschüre hat der Verfasser sich in der Hauptsache damit begnügt, bei Untersuchung der Spannungsempfindungen von den Wahlverhältnissen der temperierten Stimmung (S. 22) auszugehen. Demgegenüber hätte eine Zugrundelegung der reinen Stimmung u. a. den Nachweis erbracht, daß sich Aenderungen der Spannungsempfindung gegenüber Tönen, die mit heutigen gleichen Namen belegt sind, auf tatsächliche Aenderung ihrer Höhe um ein syntonisches oder enharmonisches Komma zurückführen lassen. So ist z. B. das „H" eines dominantischen H dur-Dreiklanges in C dur als Leitton zum Tone C um ein syntonisches Komma tiefer, als das H der von C aus um 5 Quinten höheren Tonart H dur, ebenso verhält sich das Fis in C dur zu der Tonikaquinte Fis von H dur usw. — Bei der außerordentlich komplizierten Harmonik unserer Zeit, die an das Vermögen der Erkenntnis eines harmonischen Zusammenhanges oft höchste Anforderungen stellt, sind Arbeiten wie die vorliegende besonders zu begrüßen, denn sie tragen zu der Möglichkeit bei, im heutigen Musikschaffen Wertvolles vom Wertlosen reinlich zu scheiden. *Hans Schümann, München.*

*

Wilhelm Merian: Der Tanz in den Deutschen Tabulaturbüchern. Leipzig 1927. Breitkopf & Härtel.

Merians Buch bietet mit seinem umfangreichen Quellenmaterial Musikgeschichtliches mit bedeutsamem kulturhistorischem Hintergrund. Welcher geisteswissenschaftlich Interessierte ersieht nicht etwa in Werken, wie den „Hopp-" oder „Hopper"-Tänzen eines Hans Weck mit ihren Wiederholungsstampfrhythmen jenen packenden Realismus erstehen, von dem für die musikgeschichtliche Betrachtung kaum minder wichtige Stillinien auslaufen, wie für die kunstgeschichtliche von dem verwandten Realismus eines Geertgen. Welche Perspektiven eröffnen sich, wenn man einerseits die wunderbar prägnante Kopfthematik aus Kotters „Spanischem Tanz" bis zum mittelalterlichen „Lamento di Tristano" verfolgt und andererseits Spuren der klassischen pastoralen Thematik bis zur Ausdruckskoloratur E. N. Ammerbachs (Pastorum Dantz) zurückreichen sieht. Die das Buch einleitende Studie behandelt die Anfänge des Klavierstils. Dessen Quelle ist die Verzierungspraxis, die Kolorierung, deren ursprüngliche „organistisch art" (M. Agricola) sich in der Schule des großen deutschen Organisten Paulus Hofheimer zur klavieristischen umwandelte. Neben der Koloratur weist Merian als spezifisch klaviermäßige Stilelemente die Füllung der Begleitung durch eine vagansartige — unselbständige — Füllstimme nach, die Akkordik, ferner als mit Vorsicht zu benutzendes Kriterium eine der Lautenmusik primär zugehörende sprunghafte Baß- und Akkordführung. Der Hauptteil des Buches umfaßt auf fast 300 Seiten Tabulaturübertragungen von hauptsächlich deutschen Tänzen, denen dankenswerterweise auch freie Instrumentalformen beigegeben wurden. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die Absicht des Verfassers, durch die Fülle neuen Materials der Forschung die Grundlage zu weiterem Arbeiten zu geben, sich in weitem Maße verwirklicht.

Ernst Bücken, Köln.

Aus den Städten

Breslau. *Arnold Schönberg: „Die glückliche Hand". Reichsdeutsche Uraufführung.* „Mit den Mitteln der Bühne musizieren", das ist der Imperativ, unter dem Schönbergs Drama mit Musik entstanden ist. Am Anfang war die Idee einer neuen Form, eines neuen Stils der Oper. „Neu" im durch und durch schöpferischen Sinne. Schönberg wollte nicht umstellen, nicht abwandeln; es kam ihm nicht auf eine originelle Anwendung der kanonisierten Begriffe vom *Gesamt*kunstwerk an. Seine Oper sollte nicht abgestimmtes Nebeneinander enthalten, sondern alles, was ein Operntheater bieten kann, sollte sich zu Musik verdichten. Gelang die Durchführung, dann entstand als neuer Typus der Oper das *Einheits*kunstwerk. — Das klingende Wort ist in dem neuen Drama sparsam verwandt. Das Wort formt sich am leichtesten zu Musik. Schönberg beschränkte seine Quantität, um Raum für die musikalische Wirkung anderer Komponenten zu gewinnen. Das Wort ist mächtig. Im neuen Werk durfte nichts vorherrschen. Von den drei handelnden Personen — ein Mann, eine Frau, ein Herr — spricht nur der Mann, und nur sehr wenig. Sein Sprechen ist nichts weiter als Steigerung der Geste. Auf dem Höhepunkt der mimisch-melodischen Linie springt ein Wort ab, ein Ruf. „O Blühen, o Sehnsucht", „du Gute, wie schön du bist", „ich lebe wieder", „nun besitze ich dich für immer". Sechs Frauen, sechs Männer (nur ihre Gesichter treten aus farbigem Dunkel hervor) sprechen auf unbestimmten Tonhöhen aus, was der zusammengesunkene Mann aus ihren Blicken — beunruhigende, klagende, warnende und drohende Töne — wahrnimmt. — Den Ablauf der Handlung: der Mann, auf dem Urthema des Glücksuchens dahingleitend, vom Glauben zur Enttäuschung, die Frau, das lockende, betrügende Spiel der Sinnlichkeit vollführend, der Herr, in gut angezogener Trivialität das Hauptthema kreuzend, wird mimisch dargestellt. Nicht die gewöhnlichen Mittel des Mimodramas oder des Balletts können angewandt werden. Der körperliche Ausdruck hat nicht Geschehnisse deutlich zu machen oder Musik zu illustrieren. Er wird zum musikalischen Faktor. Soll heißen: Er spiegelt, wie die Musik, das Inwendige, das Innenerlebnis wider, er wirkt (das Schlagwort möge helfen) expressionistisch. — Im Bühnenbild soll das ganze polyphone Leben der Orchestermusik und der darstellerischen Gebärde weitenden Klang gewinnen. Schönberg entwirft ein Szenarium. Nicht ohne naturalistische Einschläge. Der Breslauer Bühnenbildner, Prof. *Wildermann*, komponierte subjektiv. Er hörte nichts Naturalistisches, nur das Symbolische empfand er. Schönberg, anfangs befremdet, erkannte schließlich diese Auffassung der Partitur an. Denn alle, im engeren Sinne des Wortes unmusikalischen Bühnenmittel sind nicht mathematisch fixierbar wie Töne. Sie sind zwar physikalisch bedingt, aber fließender, in der Konkretisierung variabler, von der Subjektivität des mit Form, Farbe und Licht Musizierenden abhängiger als der spezifisch musikalische Klang. — Dieser selbst ist nicht für sich allein zu nehmen. Schönbergs Musik zur „Glücklichen Hand" ist nur Teil der Gesamtpartitur. Kurzthemig, in der Linienführung tausendfältig gebrochen, in der Harmonik voller Geheimnisse, von Farben übergossen, stellt sie nicht etwas in sich Selbständiges dar. Das darf man in ihr nicht suchen. Die Sinfonik des ganzen Dramas ist zu begreifen. *Fritz Cortolezis*, der Dirigent, interpretierte mit außerordentlichem Gefühl für den Gesamtstil, wunderbar diskret und zu allen Mysterien der Schönheit vordringend. Dr. *Herbert Grafs* Regie war hingebungsvolles Einfühlen in die Idee. Großartig die Darstellung des Mannes durch *G. Andra*. — Am Breslauer Premierenabend wurde das Werk zweimal gespielt. Dazwischen sprach Schönberg. Der Beifall des Publikums bestätigte ihm verständniswilliges Entgegenkommen. *Rudolf Bilke.*

*

Genf. Unter den Ereignissen jüngster Vergangenheit muß die Aufführung der Operette *„No, No, Nanette"* erwähnt werden. Abend für Abend ist dieses Schauspiel im Opernhaus vor ausverkauften Häusern gegeben worden und der Erfolg (siehe auch Wien und Budapest) ist noch nicht zu Ende. Solch ein Erfolg ist durch eine hervorragende Wiedergabe nicht zu rechtfertigen. Sicher ist, daß dieselbe als mustergültig gelten konnte; die Künstler, die das Werk in Genf vortrugen, sind die gleichen, die es im Pariser Théâtre Mogador zwei Jahre durchgespielt haben, und besonders die Darstellerin der Nanette, Loulou Hegoburu, ist kaum zu

übertreffen. So mußte die Wirkung durch das Werk bedingt sein. Ich habe mir „No, No, Nanette" angeschaut und war entzückt; bin nochmals hingegangen und meine Begeisterung war noch größer.

Der Grund steckt gewiß nicht im Libretto, das als mittelmäßig zu bezeichnen ist. In der Musik? Teilweise ja. Diese Musik hat sich auch im Dancing und im Konzertsaal bewährt, und wenigstens drei „Schlager" aus „No, No, Nanette" werden heute in der ganzen Welt gesungen. Es handelt sich um reine Tanzmusik im modernen Sinne, und das Orchester besteht aus einer Mischung von Streichern, gewöhnlichen Bläsern und Jazz: zwei Saxophone (mit Klarinetten abwechselnd), zwei Trompeten und eine Posaune (meistens gestopft und mit allerlei Tricks angewandt), ein Banjo und Schlagwerk. Diese Musik ist ein krasses Muster von gutem „rag time": stark rhythmisiert, die melodische Erfindung durchaus gelungen. Es liegt Kerniges, Ursprüngliches darin. — Doch ist der Grund des Erfolges anderswo zu suchen. „No, No, Nanette" ist als Ganzes zu betrachten, und dies Ganze erscheint als sehr erwünschte Wiederbelebung der Hofballette: 17. Jahrhundert! Libretto und Musik stellen nur zwei Mittel im Dienst des Ganzen dar; Hauptsache bleibt das Schauspiel und im Schauspiel ist Tanz Trumpf. Es wird vom Anfang bis zum Ende getanzt; unter mehrfacher Wiederholung derselben Musik, nur jedesmal anders instrumentiert. So wird eine unglaubliche Steigerung errungen, die den Zuschauer elektrisiert, daß er kaum ruhig sitzen zu bleiben vermag. — Vom Standpunkt des Balletts ist ein Werk wie „No, No, Nanette" zu billigen, und der Erfolg scheint in diesem Falle gerechtfertigt. Die Musik stammt von einem gewissen *Vincent Youmans*, dessen Name mir bis hierher völlig unbekannt geblieben war. *Ed. Combe.*

•

Winterthur. Die Reihe unserer Abonnementskonzerte eröffnete *Scherchen* mit einem klassischen Programm (Haydn, Weber); *Alma Moodie* (Berlin) errang sich begeisterten Beifall. *Vittorio Gui* (Turin) bot italienische Musik klassischen und modernen Ursprungs; besonderes Interesse erregte Respighis Fontane di Roma. Die Sopranistin *Hina Spani* (Mailand) sang neben älteren Arien auch zwei vom Dirigenten vertonte Gedichte mit Begleitung des Orchesters. — Französische und russische Werke brachte das Konzert *Ernest Ansermets* (Genf); Debussys Après-midi d'un faune machte starken Eindruck, doch löste Petruschka von Strawinsky Jubel aus. Solist war *Joseph Maca* (Winterthur) mit dem Violinkonzert h moll von Saint-Saëns. — Den Höhepunkt bildete das Magnificat von Kaminsky, unter *Scherchens* Leitung gesungen von *Clara Wirz-Wyß* (Zürich), ein Werk, das freilich aus der schlichten Jungfrau Maria eine Heroine macht. Endlich hatten wir zum ersten Male Gelegenheit, *Walter Giesekings* Klavierspiel zu bewundern. Mit Mozarts C dur-Konzert (Dirigent *Volkmar Andreae*, Zürich) und Schuberts Moments musicaux erregte der Künstler eine bei uns ungewohnte Begeisterung. — In einem Kammermusikabend des „Winterthurer Streichquartetts" kam das 3. Streichquartett in C dur von Othmar Schoeck zur Wiedergabe, das seiner modernen Problematik wegen leider nicht allgemein verstanden wurde.

In den populären Konzerten [Dirigenten: *Ernst Wolters* (Winterthur) (3 Konzerte), *Walter Schultheß* (Zürich) und *Otto Kreis* (Bern)] erklangen Sinfonien von Brahms, Bruckner, Schubert, ferner eine Orchesterbearbeitung von Beethovens Hammerklaviersonate Op. 106 von Weingartner, ein Werk, dessen sinfonischer Gehalt durchaus das Orchestergewand verträgt. Pianistische Erfolge errangen sich *Walter Frei* (Zürich) und *Anny Ullmann-v. Stankiewicz* (Mammern); Konzertmeister *Walter Kägi* spielte mit bemerkenswerter Reife Beethovens Violinkonzert. Zwei junge Schweizer Komponisten kamen zum Wort: *Walter Schultheß* (Zürich) mit seiner warm empfundenen Serenade in B dur und *Fred C. Hay* (Genf) mit einem temperamentvollen Konzert für Bratsche und Orchester (Solist *Albert Bertschmann*, Winterthur). — In einem „Hauskonzert" des Musikkollegiums spielte das Frankfurter *Amar-Quartett* ein Streichquartett eines jungen Schweizers *Konrad Beck* (Paris) und ein Trio von *Hindemith*. *Walter Zimmermann.*

•

Zürich. Aus der noch nie in diesem Maße erreichten Hochflut von Konzerten, von denen als die wichtigsten das Auftreten Buschs, Serkins, Giesekings, E. v. Sauers, des Dresdener-, des Guarneri- und des Prisca-Quartetts, sowie der russische Staatschor genannt seien, ragt durch seine Programmzusammenstellung ein Kammerkonzert der *ostschweizerischen*



Dr. Fritz Brun
Zum 50. Geburtstag des Berner Dirigenten



Der schwäbische Komponist
Hugo Herrmann

Gruppe der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* heraus, das *vier* Uraufführungen und eine wichtige Erstaufführung brachte. *Hermann Scherchen* kam mit dem Winterthurer Orchester, dessen Erzieher zu einer der idealsten Vereinigungen für die Propagierung modernster Musik er (mit andern) ist, nach Zürich. *Clara Wirz-Wyß*, als Interpretin neuester Gesangsmusik vorbildlich, gab auch diesmal Vollendetes. — Von *K. H. David*, Zürich, hörte man „Zwei Stücke für 2 Klaviere und 9 Bläser" (1926), die vielleicht stärker noch als die kurz zuvor vernommene „Traumwandel"-Musik den Eindruck befestigten, daß hier ein eminenter Könner von starker Gestaltungs- und Ausdruckskraft am Werk ist. Das erste, „lyrische Stück", voll nächtlich-herbem Klangzauber ist im Seelischen stärker als das „Scherzo", das den Vorzug größerer formaler Geschlossenheit aufweist. Die Zusammenstellung von 2 Klavieren mit einem hauptsächlich auf Klarinetten abgestützten Bläserensemble ergibt völlig neuartige (von Schoecks „Penthesilea"-Instrumentation immerhin möglicherweise angeregte) Klangwelt von seltsam metallischer Prägung. — *Erhart Ermatingers* „Hymnus" für Sopran und 5 Instrumente nimmt durch die vornehm-ernste, innerliche Haltung für sich ein, läßt aber hymnischen Ton so gut wie Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit der Erfindung vermissen. Ermatinger ist Schweizer und lebt in Berlin. — Starken Erfolg errangen „6 Gesänge für Sopran und Kammerorchester" des Rumänen *Filip Lazar*. Ob er mehr zu geben imstande ist als diese geschmackvoll untermalenden musikalischen Genrebildchen, die geschickt primitive Motivik mit Impressionistisch-Pastoralem zu einer melancholischen Grundstimmung vereinigen, bleibt nach diesen Talentpröbchen aber doch noch zweifelhaft. — Die Uraufführung von *Anton Weberns* „Vier Liedern" Op. 13 erscheinen mir als Versuche an untauglichem Objekt. An Stelle der erstrebten Konzentrierung entsteht eine Auflösung der Klangmaterie, die das lyrische Gedicht zerstört. Die klangliche Differenzierung des Orchesters wird zu weit getrieben, so daß der einheitliche Eindruck, den andere, äußerst knapp gehaltene rein instrumentale Werke von Webern auszulösen vermögen, hier nicht erreicht wird. — Die Erstaufführung von *Arnold Schönbergs* „Kammersinfonie" bildete den alles andere überragenden Abschluß des interessanten Abends. Die Ausdrucksgewalt des meisterhaft strenggeformten und durchgeistigten Werkes, das neben seinen absoluten Werten ja auch historische Bedeutung hat, kam in Scherchens und der Winterthurer vollendeten Wiedergabe zu tief-eindrucksvoller Wirkung. Die Konzerte der I. G. N. M. erfüllen hier eine kulturelle Mission ersten Ranges. *Willi Schuh.*

*

„Fürst Igor" von Borodin. Schweizer Erstaufführung. In einer fremden Stadt als Rezensent einer Premiere beizuwohnen, hat eigene Reize: unbeeinflußt von allem üblichen Drum und Dran darf man (wenn man das doch immer könnte!!) ganz der momentanen Leistung, dem unvermittelten Eindruck, dem eigentlichen Resultat gehören. Und dazu: Borodins Fürst Igor, die Oper des russischen Volkes, die von seiten der deutschen Bühne so übersehen und vergessen wird. Beweis: Russische Uraufführung 1890, deutsche Uraufführung Mannheim 1926 und jetzt Zürich als zweite deutschsprachliche Aufführung. Schon diese Zahlen deuten, wie von einem Thermometer ablesbar, auf die Lebenswärme hin, die die Züricher Oper zurzeit besitzt, ausgehend von den drei entscheidenden Köpfen: *Paul Trede, Fritz Zaun, Alois Hofmann.* — Wer dieser Aufführung beiwohnte, hatte das Gefühl, daß alle drei Teile sich vor eine Aufgabe gestellt sahen, mit der sie nicht nur Pflicht, sondern ausgeprägte Neigung und Wertschätzung verband. Getragen von dieser Einstellung stand die Züricher Aufführung auf einem Niveau, das selbst dem strengsten Kriterium als Gesamtwirkung keine ausgesprochene Angriffsfläche bot. Wer die finanziellen Grundlagen der Züricher Oper kennt, der bewundert den Mut und die Ausnutzung dieser eingeengten Möglichkeit durch Direktor Trede. Schade, daß die Stadt Zürich sich nicht intensiver für ihr Theaterunternehmen einsetzt. Das liegt geradezu wie ein Schatten auf dieser Fremdenstadt.

Der eigentliche Antrieb zu der Schweizer Erstaufführung des Fürst Igor geht von Fritz Zaun aus, der mit untrüglichem Empfinden für Werte der künstlerischen Produktion seit Jahren unentwegt für Borodin eintritt. Man merkt dieser Einstudierung an, mit wieviel Freude am Werk und wie starken, durch die Aufführungsmöglichkeit nun endlich frei gewordenen Impulsen Zaun sich hier eingesetzt hat.

Daher der große einheitliche Eindruck, daher die Verlegung des eigentlichen Zentrums der Leistung auf die Ausdeutung der Partitur. Das Tonhallenorchester (einer der größten Werte, mit denen das Züricher Stadttheater arbeitet!) übernahm von Zaun die liebevolle, zwingende dirigentische Interpretation, um sie mit aller Kraft erfüllt in einer herrlichen Tonqualität erklingen zu lassen. — Alois Hofmanns Einsatz für die Inszenierung war, gestützt auf die von ihm selbst entworfenen gut gelungenen Bühnenbilder, überzeugend, wenn auch nicht ganz mit der musikalischen Leistung Schritt haltend. Von seiten der Regie wurde leider auch das einzigste Mißverständnis begangen, das für die Züricher Aufführung, was den Publikumserfolg betrifft, vielleicht zum Verhängnis werden kann: die Zerlegung des letzten Bildes in zwei Teile. Dadurch wird der Gefahr, die den Fürst Igor als Gesamtwerk bedroht, nämlich der enorme Umfang, Vorschub geleistet, was unbedingt hätte verhindert werden müssen. Ich würde heute noch zu einer diesbezüglichen Änderung raten. Die Einfügung des vierten Satzes der h moll-Sinfonie als Verwandlungsmusik gibt dem Ende der Oper erst den Beigeschmack der Länge und zwar in dem Augenblick, wo man merkt, daß diese ganze Verzögerung des Finales nur einer Schlußapotheose zuliebe geschieht. Das kann aber heute nicht mehr das Ziel einer Inszenierung sein. Der Rahmen des sechsten Bildes läßt sich außerdem leicht so erweitern, daß ein abschließender Stellungseindruck im eigentlichen Finale möglich ist. — Abgesehen von diesem Opfer an die Optik, gelang es Hofmann, das russische Gepräge zu finden. — Das Ballett *(Hanns Storck)* gab zuviel für das Publikum, zu wenig für Borodins Tänze. Auch die Wildheit der Polowetzer würde in der Beschränkung überzeugender wirken. — Der verstärkte Chor, dem ein besonders großer Anteil an dieser Volksoper zufällt, gab sein Bestes und hielt die außerordentliche Anstrengung glänzend aus. — Die Solisten kämpften durchweg mit der russischen Psyche ihrer Rollen. Entsprechend den leichteren Problemen dieser Partien wurden daher die kleineren Rollen durchweg russischer und so auch borodinscher gegeben. Skula = *Wilhelm Bockholt* und Eroschka = *Schnaiter-Wander* seien als ausgezeichnete Verkörperungen der beiden Bettelmönche in diesem Sinn genannt. *Maria Mülkens* — die Partie der Kontschakowna scheint ihr stimmlich besonders zu entsprechen — verlieh dem Beginn des vierten Bildes ein glaubhaft russisches Timbre. *Rudolf von Akacs* als Igor, *Elisabeth Gritsch* als Jaroslawna, *Hans Depser* als Wladimir Igorewitsch und *Schmid-Bloß* als Galitzky leisteten als Träger der Handlung ihr Bestes und verhalfen so der Oper zu einer warmen Aufnahme.

Artur Haelssig, Stuttgart.

Mitteilungen

— In *Leipzig* wurde *Heinrich Kaminskis* Magnificat durch *Straube* und seinen Thomanerchor erstaufgeführt. Die Kritik rühmt die Beschränkung in den Mitteln, das Bekenntnis zur Tonalität mit vereinzelten impressionistischen Einschlägen, aber sie nennt das Werk „nicht übermäßig bedeutend". In einem der Philharm. Konzerte wurden die Leipziger mit *Heinz Tiessens* „Vorspiel zu einem Revolutionsdrama" bekannt gemacht, ein Werk mit packendem Anfang und einer Episode, worin man endlose Kolonnen marschieren hört. (Augenblicksentsprechend sei an Tiessens Orchesterdichtung „Eine Ibsenfeier" erinnert.)

— *Jascha Horenstein*, der sehr bemerkte junge Dirigent, brachte in einem *Berliner* Konzert *Manuel de Fallas* „Noches en los jardines de España", sinfonische Impressionen für Klavier (Solist: *Cl. Arrau*) und Orchester, Werke von *A. Tansman*, einem französisierten Polen fortschrittlichen Geistes, von *Honegger* und eine Lustspielouvertüre von *Berthold Goldschmidt*, Strauß-Schreker-Nachfolge.

— In *München* kam unter *Hausegger G. v. Keußlers* d moll-Sinfonie zum erstenmal. Dr. *Fr. Munter* brachte in einem der Volkssinfoniekonzerte Münchner: *A. Reuß'* „Sommeridyll", *W. v. Bartels'* Bratschenkonzert, *Frankensteins* 5 Gesänge aus der Chines. Flöte und die Straußsche Suite aus „Bürger als Edelmann". (Munter dirigiert nächstens in Paris!!)

— Die breitere Oeffentlichkeit in Deutschland weiß leider noch nichts von dem russischen Sinfoniker *Nikolai J. Mjaskowski*, dessen 5. Sinfonie in D dur in Wien von *Nikolai Malko* aufgeführt wurde. Mjaskowski, von dem sieben

Sinfonien vorliegen, kann vielleicht als stärkster Exponent sowjetrussischer Musik angesprochen werden, die zum Teil nicht wie das Werk Strawinskys oder Prokofieffs neuparisische Einflüsse in sich aufnahm und auf der Linie „Tristan"-Skrjabin-russ. Folklore wandelt.

— *Bohnke* brachte mit dem Berliner Sinfonieorchester das Klavierkonzert von *Tscherepnin* zur Erstaufführung. Solistin: *Clara Herstatt.*

— *Honeggers* 1921 geschriebene Ballettmusik „Skating-Rink" erlebte in den *Hamburger Papst-Konzerten* die deutsche Uraufführung. Die Kritik spricht von einer Rollschuhbahn-Sinfonie, die mit Eindeutigkeit den Willen zu einem äußerlichen Programm zeige.

*

— Das *III. große Heidelberger Musikfest* vom 21.—23. Mai steht unter Leitung *Furtwänglers,* der mit den Berliner Philharmonikern konzertiert. Das Programm bringt Werke von Schubert, Pfitzner, Strauß, Bruckner, Bach, Beethoven und von Schönberg das Lied von der Waldtaube aus den Gurre-Liedern.

— Das *10. Deutsche Sängerbundesfest in Wien* erscheint im Film.

— Der *Russ. Staatschor* wurde nach seinem Siegeszug durch Deutschland und Schweiz auch in Rom stürmisch gefeiert.

— Die österreichische Regierung beabsichtigt, einen Doppelschilling mit einem *Schubert*-Kopf auf der Vorderseite prägen zu lassen.

— In *Girgenti,* dem antiken Agrigentum auf Sizilien, veranstaltet vom 9.—20. Mai der Altphilologe und Dichterkomponist *Ettore Romagnoli Festaufführungen griechischer Klassiker.*

— Das preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat für dieses Jahr *vier staatliche Chormeisterkurse* bewilligt, die in Erfurt, Frankfurt, Kiel und Königsberg vom 16.—21. April stattfanden.

— Die *Folkwangschulen Essen* veranstalten unter Leitung von *Anton Hardörfer* Chordirigentenkurse, die auch Außenstehenden zugänglich sind.

— In der Deutsch-Südslawischen Gesellschaft *Frankfurt a. M.* bot der ans Lautarchiv Berlin berufene Montenegriner *Tanassije Wutschitsch* Proben serbischer Volkslieder, die bekanntlich schon Goethe mächtig erregt hatten. Der Guslare sang zur Gusla, einem Streichinstrument mit einem Resonanzboden aus Tierhaut, die Decke mit nur einer Saite bespannt, die mit einsaitigem Bogen gestrichen wird.

— Anläßlich seines 25jährigen Bestehens gab der *dänische Tonkünstlerverein* in Kopenhagen ein Festkonzert mit Werken dänischer Komponisten. Es dirigierten der romantisch-konservative Sinfoniker *Louis Ch. A. Glass,* der Gade- und Joachim-Schüler *Frederik Schnedler-Petersen,* der bedeutende Sinfoniker und Opernkomponist *Carl A. Nielsen,* der Kapellmeister vom kgl. Operntheater *Joh. Hye-Knudsen* und sein Kollege *Georg Höeberg. Birgit Engell, Ely Hjalmar, Ingeborg Steffensen, Albert Höeberg,* erste Kräfte der Oper, wirkten mit. In einem Telegrammwechsel mit dem deutschen Gesandten in Kopenhagen erinnerte der Vorsitzende der Tonkünstler, *Hakon Börresen,* an die nötige internationale Zusammenarbeit auf dem Gebiet der Kunst.

— Der bedeutende Bach-Biograph und Kulturapostel *Albert Schweitzer* wird für seine afrikanischen Missionen in Deutschland Bach-Konzerte veranstalten.

— Das italienische Unterrichtsministerium wird vom Juli bis zum Oktober auf der Insel *Capri* eine *Sommermusikhochschule* errichten. Die Kompositionsklasse untersteht *Respighi,* die Klavierklasse leitet *Ernesto Consolo.*

— *Parisiana:* Der Verlag Hachette brachte gesammelte Reden des Unterrichtsministers *Herriot* („Esquisses"), worin auch die Ansprachen anläßlich der Frankfurter Internationalen Ausstellung und anläßlich der Einweihung des Pariser Beethovendenkmals zu finden sind. — Im übrigen haben *Herriot* und *Briand* dem Projekt eines internationalen Wettbewerbs zur Komposition einer *Friedenshymne* ihre Zustimmung gegeben. (Herr Stresemann wird sich als erster um den Preis bewerben.)

— In *Wien* wird ein *Gustav Mahler-Denkmal* errichtet. Franz Schalk in Wien und Br. Walter, Berlin, veranstalteten dafür Konzerte.

— Unter dem Titel *„Ein angeblicher Ueber-Theremin"* bringt das Berl. Tagbl. die Mitteilung, daß ein französischer Erfinder, *René Bertrand,* die Aetherwellenmusik des Russen *Theremin* noch weiter ausgebildet habe. Er habe einen Apparat konstruiert, der es gestatte, die Luftschwingungen durch Hebeldruck den Tönen verschiedener Instrumente anzugleichen. Theremin selbst hat inzwischen amerikanische Dollars eingeheimst.

— *K. E. Henrici* und *J. Hecht,* Berlin-Charlottenburg, haben im März Gemälde und Miniaturen versteigert, darunter einen G. F. Händel

in Oel, die Hand aufstützend auf ein Notenbuch mit der Aufschrift „Alexanders Feast", ca. 1748, gemalt von Thomas Hudson, dem Lehrer Reynolds. Das Bild war in der großen Händel-Exhibition, London, 1859, wie in der Wiener Ausstellung 1892 ausgestellt. Ferner bot die Sammlung eine Kohlezeichnung W. Devrients, ein Hüftbild der Sängerin W. Schröder-Devrient, und von François Baudiot eine Kreidezeichnung der Sängerin Catalani.

— Der *Straßburger St. Wilhelmschor* hat die Bachsche Matthäuspassion in deutscher Sprache in Paris aufgeführt. Ministerpräsident Poincaré wohnte der Aufführung bei.

— Der Dresdener Musikhistoriker Dr. *Erich H. Müller* wurde in Nachfolge des verstorbenen Prof. Urbach zum Direktor des Pädagogiums der Tonkunst in *Dresden* ernannt. Der neue Direktor ist 36 Jahre alt, bekannt als Schütz- und Gluckforscher und hat mit einer bemerkenswerten Arbeit über die ältere Oper promoviert. Als Riemannschüler rief er die H. Riemann-Stiftung ins Leben, leitete 1917 das erste moderne Musikfest in Dresden und gibt augenblicks ein „Deutsches Musikerlexikon" heraus.

— Der franz. Komponist *Léo Sachs*, ein Elsässer, wurde zum Vorsitzenden der Soc. Mus. Indépendante (S. M. I.) und gleichzeitig zum Vorsitzenden der Soc. Franç. des amis de la mus. ernannt.

*

— In der „Deutsch. Allg. Ztg." schreibt W. Schrenk anläßlich der Leipziger Uraufführung von *Weills „Der Zar läßt sich photographieren"*: Weill „hat eine Fülle lebendiger, ja zuweilen spitziger Einfälle, und verläßt doch niemals die Linie des guten Geschmacks." „Es ist allerbester Komödienstil in dieser Partitur, aber hinter seiner spielerischen Heiterkeit fühlt man deutlich eine dramatische Kraft, wie sie unter den jungen schöpferischen Musikern unserer Zeit nur noch Ernst Krenek besitzt." *Gustav Brecher* dirigierte, *Brügmann* inszenierte, *Th. Horand* gab den Zar, *Maria Janowska* die falsche Angèle.

— Im „Berl. Tagebl." vom 13. Febr. findet sich eine gründliche Auseinandersetzung A. Einsteins mit *Wolfs „Corregidor"*. „Wär' es möglich, daß ... sozusagen die Zeit für den „Corregidor" reif geworden wäre? Ich fürchte, nein ..." Aber: „Was steht hinter dem Werke doch für ein Künstler, was für ein Mensch, der das Wagnersche Orchester zu dieser zarten und charaktervollen Kammermusik gedämpft, der es zum Träger einer solchen Fülle von Melodie, von Gesang gemacht hat ...! Was verschlägt es, daß das „Spanische" matter, farbloser, blutloser ist als in „Carmen"? Es ist Wolfisch, und damit gut." Die wundervolle Aufführung kam unter *Br. Walter* zustande. *K. H. Martin* inszenierte, *K. Erb* hatte die Titelrolle.

— *R. Strauß' „Aegyptische Helena"*, Text wiederum von *Hofmannsthal*, kommt nun endgültig in *Dresden* zuerst, am 6. Juni, unter *Fritz Busch* mit *Elisabeth Rethberg* in der Titelrolle. Die Wiener Erstaufführung ist, wie mitgeteilt, am 11. Juni unter Leitung des Komponisten mit der *Jeritza* in der Hauptpartie.

— *Respighis* „Versunkene Glocke" kommt in der Metropolitan-Opera in New York.

— *Nikola A. Rimski-Korsakow*, am bekanntesten durch seine Ballettsuite „Scheherazade", neuerdings durch den 1923 in Berlin uraufgeführten „Goldenen Hahn", hat auch ein „Märchen vom Zaren Saltan" geschrieben, das jetzt im Opernhaus *Aachen* seine erste deutsche Wiedergabe erlebte. Ein Kind, der Zarensohn, wird samt der Mutter ausgesetzt, die beiden retten sich auf eine Insel und dort erlegt der Knabe einen Geier und befreit so einen Schwan, der in Wahrheit eine verzauberte Prinzessin ist. Der Komponist bietet besonders in den Orchesterzwischenteilen bedeutendes Kolorit, verwendet aber auch russische Volksweisen.

*

— *Josef Laska*, der Leiter des Sinfonieorchesters in *Takarazuka*, Japan, erwarb das „Salve Regina" von *G. B. Pergolesi* in der Bearbeitung von *K. Bienert*, Konstanz, für Soli, Chor und Orchester.

— Der *„Verein der Freunde geistlicher Musik" (Hamburg)* brachte alte Kammermusik (Ausführende: *„Vereinigung zur Pflege alter Musik in Hamburg; am Cembalo Edith Weiß-Mann)*: Phil. H. Erlebach, Chr. W. Gluck, Dom. Zipoli, Pasquini, Frescobaldi, V. Lübeck, Joh. Kuhnau u. a.

— M.-Gladbach. Generalmusikdirektor *Hans Gelbke* sah im März auf eine 30jährige Tätigkeit als Leiter des Musiklebens unserer Stadt zurück. Zwischen dem bescheidenen Anfang, der für den 23jährigen Dirigenten in der Aufführung des Brahmsschen Requiems bestand, und der geachteten Stellung, die das Gladbacher Musikleben heute einnimmt, liegt ein Feld reichster

Tätigkeit, liegt das Wirken einer Persönlichkeit, die nach erfolgreicher Gründung eines eigenen städt. Orchesters und dem Ausbau des städt. Gesangvereines „Cäcilia" in unermüdlich begeisterungsfreudiger Arbeit sich beide Tonkörper zu repräsentabler Leistungsfähigkeit heranbildete. Bewußte musikalische Kulturarbeit leistete Gelbke in allmählichem Programmaufbau, der in letzten Jahren moderne Musik Berücksichtigung finden läßt. *M. Bückmann.*

— *Pablo Casals,* der weltberühmte spanische Violoncellist, fand bei seinem Berliner Konzert begeisterte Bewunderung. Man rühmt vor allem seinen effektfreien, adeligen Ton.

— In *Wien* gab eine Dirigentin, *Lisa Maria Mayer,* mit Werken von Beethoven und Rachmaninow ein Konzert. Ihre eigene Orchesterdichtung nannte sich: „Kokain".

— Die ungarische Sängerin *Elisabeth Krammer* hat die bei Kistner & Siegel erschienenen Uhland-Lieder Op. II von *Alexander Jemnitz* mit einmütigem Erfolg zur ungarischen Erstaufführung gebracht.

— Im *Straßburger* Münster wurde ein Oratorium des Domherrn *Fr. Xav. Mathias* uraufgeführt, betitelt: „Jungfrau, deine Stadt behüte". Bach-Nachfolge und strengster Kirchenstil wird dem Werk nachgerühmt.

— *Wellesz'* „Achill auf Skyros" und „Alkestis" gelangten in Dessau erfolgreich zur Aufführung.

— *Jos. Meßners* sinfonisches Chorwerk „Das Leben" Op. 13 (1925) hatte in Innsbruck und Nürnberg unter Leitung des Komponisten sensationellen Erfolg. Das Werk ist angenommen in Leningrad, Lemberg, Wiesbaden, Dresden, Königsberg, Eisenach, Dortmund, Utrecht und Preßburg. Am 11. Mai dirigiert Meßner in der Warschauer Philharmonie Haydn, Schubert, Meßner und Bruckner.

— *Georg Fitelberg,* mit Karol Szymanowski, Ludomir Rozycki und Apolinary Szeluta Vorkämpfer jungpolnischer Musik, gab in Wien ein Orchesterkonzert, wobei von *Szymanowski* eine einsätzige Sinfonie „Lied der Nacht" mit Solostimme und Chor zu Gehör kam, von Rozycki eine Sinfonie „Anhelli" (triste Schilderung sibirischer Bergwerke) und von *Mieczyslaw Karlowicz* ein sehr wirkungsvolles Violinkonzert. Karlowicz ist ein Markstein in der Geschichte der polnischen Musik, aber bereits mit 33 Jahren (1909) verstorben.

*

— In *Florenz* wurde im Winter ein Oratorium „Isaak" gefunden, das vom jungen *Mozart* herrühren sollte. An Hand einer Abschrift in der Münchner Staatsbibliothek ließ sich jedoch als Autor der Prager *Joseph Mysliweczek* eruieren, der den Rest seines Lebens in Italien verbracht hatte.

— Auf Anregung des Moskauer Volksbildungskommissariats plant das preußische Kultusministerium einen *Austausch für Musikpädagogik.*

— Ueber ein *unbekanntes Jugendwerk R. Wagners* berichtete in der Magdeburger Tageszeitung Nr. 33 vom 8. Februar *Otto Daube.* Es handelt sich um eine große Sonate in A dur, deren Entstehung in die Studienzeit bei Weinlig zurückgeht, im übrigen von Wagner nur in allgemeinen Worten, in der „Mitteilung an meine Freunde", gestreift wird. Wagner widmete sich damals mit zähem Eifer der klassischen Form und dem Werke Beethovens. In allen vier Teilen, in der Thematik wie in der Gliederung, zeigt sich das Vorbild. Am 18. Januar wurde die Sonate in Leipzig erstaufgeführt.

— Die Witwe *Debussys* gibt aus dem Nachlaß des Komponisten eine „Ode an Frankreich" heraus, die unter dem Eindruck der Kämpfe um Verdun geschrieben wurde.

— In einem Pariser Antiquariat wurde eine Ausgabe der berühmten Liebesgedichte „Amours" von *Pierre de Ronsard* gefunden, die aus dem Besitze *Chopins* stammt. Aus gezogenen Notenlinien ist zu ersehen, daß Chopin die Absicht hatte, eines dieser Gedichte in Musik zu setzen. Die Gedichte von Ronsard spielen in der Frühgeschichte der französischen Musik eine wichtige Rolle.

— Bei der Neuordnung der *Bibliothek der Sing-Akademie* fand Prof. Georg Schumann in einem Paket verschnürt ca. *250 Briefe aus dem Nachlaß* des ehemaligen Direktors der Sing-Akademie *Rungenhagen.* Unter diesen Briefen befanden sich solche von Carl Loewe, Lortzing, Nicolai, Spontini, Reissiger, Schadow, Ferd. Hiller, Devrient, Anna Milde-Hauptmann und anderer Berliner Persönlichkeiten aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts.

— *Rußland:* Die Stadt Dnepropetrowsk hat eine Liebhaberoper organisiert, bei der nur Arbeiter mitwirken.

*

— Dr. *Hermann Enßlin,* Stuttgart, hatte mit einem Klavierprogramm: A. Berg, Sonate

Op. I, Prokofieff, Sonate Op. 38 u. a. in *Münster i. W.* großen Erfolg. Der Künstler wurde inzwischen als Leiter einer Klavierausbildungsklasse an die Westfälische Schule für Musik (Leitung: R. v. Alpenburg und R. Greß) verpflichtet.

— Prof. *R. Nilius*, Wien, dirigierte in Paris (Notre Dame) Bruckners „Neunte". C. Francks „Béatitudes" und das Berliozsche Requiem sollen im Stephansdom erklingen.

— Durch die Presse läuft die Nachricht, *Toscanini* sei als Generaldirektor an die aus der Vereinigung von zwei Orchestergesellschaften neu gegründete *Philharmonic Society of New York* berufen worden. Seine Mailänder Tätigkeit würde er aber nicht aufgeben.

Neue Oper als Erzieher

Alle, fast alle Versuche, die Oper der neuen Musik zugänglich zu machen, scheiterten an dem Widerstand eines unmündigen Publikums, das so oft vom Musikbericht im Stammblatt irregeleitet, das Eindringen des Zeitgeistes in geheiligte Mauern der Tradition als einen Schlag ins Wasser bezeichnete, ohne zu merken, daß das Wasser schon lange gestanden hatte und dringend dieses Schlages bedurfte. Und doch heißt das Problem der Oper: *Publikum*. Dieses zu gewinnen oder vielmehr: dieses sich zu schaffen, ist die wichtigste Aufgabe aller musikerzieherischen Bestrebungen, die ja häufig genug besprochen und beschlossen, selten aber in zwingender Weise realisiert werden.

Vor einiger Zeit fand in *Berlin* (im Plenarsaal des Herrenhauses) ein Diskussionsabend zum Thema: *„Neue Musik und Musikerziehung"* statt, veranstaltet von der *Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft*. Es sprachen u. a. Prof. Dr. *Mersmann*, Dr. *Jacobi*, Prof. Dr. *Schünemann*, Prof. *Jöde*, Dr. *Kahn-Speyer*. Eine stattliche Liste von Männern, die beruflich und mit Leidenschaft die Fragen der Erziehung erörtern. Wenn ich nun in Kürze erzähle, was gesagt wurde, so geschieht das vornehmlich zum Zwecke der Aufdeckung, *was alles nicht gesagt wurde*. — Im einleitenden Vortrage bemühte sich Dr. Mersmann die Grenzen des Themas abzustecken, und den objektiven Stand der Erziehungsbestrebungen und ihrer Ideen festzustellen. Wer kennt sie nicht? Die wirklich produktive Arbeit des Ministerialreferenten Dr. *Kestenberg*, die hingebungsvolle Arbeit des Prof. Schünemann, stellvertretenden Direktors an der staatlichen Hochschule in Berlin! Sie bezieht sich in erster Linie auf die Schule und will auf diesem Wege die Jugend gewinnen. Ein kluger Plan, der natürlich sehr scharf kritisiert und anläßlich so mancher Zunftzusammenkünfte eifrig angegriffen wurde. Aber da kommen solche, die sagen, es gäbe eigentlich keine „alte" und „neue" Musik, es gäbe schlechthin Musik. Aber — antwortet Prof. Kestenberg — muß deshalb der Liederschatz unserer Schulen durchwegs nur Musik bis vor ca. 60 Jahren enthalten? Hat die Schule, die immer Musik im Sinne seiner Zeit gepflegt hatte — und als sie sie verlor, verlor auch die Musik eine unmittelbare Beziehung zum Volke — nicht Kenntnis von den Resultaten produktiver Schöpferkraft unserer Tage zu nehmen? Soll dies nur auf dem Gebiete der Technik, Sprachenkunde, Geschichte, nicht aber auf dem Gebiet des Gesanges, des Musikunterrichts geschehen? — Diesen Gedanken verfocht auch Schünemann, während Fritz Jöde von seinen Musikantengilden sprach, von der Notwendigkeit Musik alter und neuer Zeit ins Volk zu tragen, es zur Aktivität zu erziehen und es auf die Basis der Gemeinschaftlichkeit zu stellen. — Abseits von diesen beiden sprach noch Jacobi, ein Individualpsychologe der Musikerziehung, der durch manche verratene Erfahrung fesselte, dessen Ausführungen aber sich „nur" auf den ungebildeten Musik-Menschen, den Laien bezogen. Die Schwierigkeit Musik zu begreifen, zu hören, wäre bei alter und neuer Musik die gleiche. Daraus schloß er (irrtümlich), daß es keine „neue" und „alte" Musik gäbe. — Es bleibt noch eine schwache Polemik zwischen Dr. Kahn-Speyer und Jacobi zu verzeichnen; mit kurzen Worten schloß Prof. Artur Schnabel, der Vorsitzende der Internationalen Gesellschaft (Ortsgruppe Berlin), den Abend.

Vielleicht sagt es am meisten, wenn ich nun aufzähle, wer alles bei diesem Diskussionsabend anwesend war und *n i c h t* gesprochen hatte. U. a. Prof. Kestenberg (dessen Standpunkt uns ja aus der Veröffentlichung des preussischen Ministeriums bekannt sein dürfte, der aber auch für die Volksbühne verantwortlich zeichnet). *Arnold Schönberg* (vielleicht der größte, produktivste Pädagoge, Lehrer an der Meisterklasse der Akademie in Berlin); (die führende Pädagogin auf dem Gebiete der

Gymnastik) Frau *Elsa Gindler*, *Walter von Hollander* (in seiner Eigenschaft als Tanzkritiker der Vossischen Zeitung von großem Einfluß und Erfahrung), *Max Terpis* (der moderne Tänzer, Ballettmeister der Staatsoper in Berlin), weiter Vertreter des städtischen Bildungswesens, die Stadträte *Schenk* und *Horlitz*, Universitätsprofessor Dr. *Wolff* (der Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek) u. v. a.

Und sprach etwa ein produktiver Künstler? Merkte man nicht die Absicht der Veranstalter, oder merkte man sie und ward verstimmt? Was bezweckte nun die Internationale Gesellschaft? — Diese lud die führenden Männer der Erziehungsgruppen, also Lehrer, Stadtverordnete, Leiter von Ressorts, um ihnen zu sagen, daß sie bestrebt ist, für ein neues, erst aufzuerziehendes Publikum zu arbeiten. Daß sie es satt habe, die Kunst als ein aristokratisches Produkt zu isolieren und somit sie dem Verfall und der Inzucht in den eng-interessierten Kreisen zu überliefern, daß sie die Hand auf dem Pulsschlag des Werdens halte und Resultate der breitesten Öffentlichkeit vorzeigen möchte. Aktive und passive Anteilnahme an den neuen Wegen der Musik ist bereits erprobt und hat sich als erfolgreich bewiesen, auch die Produktion unserer Tage beginnt konkrete, abschätzbare und kontrollierbare Formen anzunehmen. Sollte da nicht möglich sein, eine Brücke zur Masse, zum großen „Publikum" zu finden, *ohne das Niveau zu senken?*

Auf dem Wege dieser Erörterung liegt das Problem der Oper — über das an dem genannten Abend auch nicht gesprochen wurde. Die Magie des Theaters und der menschlichen Stimme! Sollte es diesen beiden machtvollen Elementen nicht möglich sein, die Kluft zwischen neuer Musik und Publikum zu überbrücken? Ist es das Interesse für die Sensation des Stoffes, welches sich dem Theater zuwendet; ist es oberflächlicher Snobismus, der den Gesang, den sinnlichen Reiz des herrlichen Instrumentes, der menschlichen Kehle, liebt? Und die Hauptfrage: ist es nur schlechte Kunst, die sich von diesen beiden auf frostigen Höhen der „reinen" Musik so mißachteten Elementen einführen läßt, die sich in diese etwas anrüchige Gemeinschaft begibt? — Oder: ist es nicht gerade die Oper, die durch die Magie des Theaters und der Menschen - Stimme es vermag, das große

Publikum für die neuen Wege der Musik zu gewinnen? Die traurige Erfahrung, daß gute Musik bei schlechtem Opernbuch nicht bestehen *(Cosi fan tutte, Oberon)*, hingegen schlechte, durch ein gutes Libretto sich halten kann *(Tiefland)*, ändert an der Tatsache nichts, daß nur noch die Oper ein großes Publikum vereint und durch die Kraft ihrer Vielfältigkeit dieses zu einer Gemeinschaft schmiedet. Vorderhand darf die Oper neue Musik nur — etwas kaschiert — einschmuggeln. Doch einmal ins Bewußtsein der Masse gerückt, kann neue Musik die Sphäre der bewährten Kategorien erschüttern und somit den Weg für freie Aufnahme neuer Werte, neuer Musik machen.

Entscheidend also für das Gelingen einer solchen Oper wird die *Wahl ihres Stoffes* sein. Dieser wird das Interesse oder die Sehnsucht der Masse treffen müssen, er wird für den Stil des Werkes ausschlaggebend sein, das formelle Gewand wird der Aufnahmefähigkeit der naiven Masse sich anpassen müssen. So könnte ein Werk entstehen, dessen Wirkung letzten Endes zwar nicht abzuschätzen wäre, dessen reale Grundlagen aber ein festes Fundament für neue Musik bilden könnte.

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes überschreiten, wollte man den Umweg von Opernbesuch zu einer Gehörbildung analysieren, wollte man den *Menschen mit einfacher Fähigkeit Neues neu zu hören* (eine Möglichkeit, die in jedem immanent, nur prohibiert existiert) dem *durch einseitige Ueberlieferung und Gewohnheit eingestellten Menschen* gegenüberstellen und beide, als Opernbesucher einer künftigen Opernpremiere im Gemeinschaftsgefühl vereint, nebeneinander setzen. Jedoch bleibt eines, das zu erörtern nicht geziemend schien: Die *Macht der Musik*, des Kunstwerks an und für sich. Vor dieser werden alle Argumente unzulänglich. *Karol Rathaus, Berlin.*

* * *

Ankündigung

— Aus redaktionellen Gründen mußten bis zum nächsten Heft zurückgestellt werden: „Die Estampie, eine musikalische Form des Mittelalters“ von Jacques Handschin, Basel, und ein Storm-Lied von Othmar Schoeck: „April“ (aus dem Manuskript, 1928).

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart

DAS NEUE WERK

GEMEINSCHAFTSMUSIK FÜR JUGEND UND HAUS

HERAUSGEGEBEN VON
PAUL HINDEMITH
FRITZ JÖDE
HANS MERSMANN

1. **Paul Hindemith, Lieder für Singkreise, op. 43/II**
   [illegible] Lieder zu drei Stimmen nach Gedichten von Platen, [illegible] Rilke und [illegible] . . . . Singpartitur M. —.80

2. **Ludwig Weber, Hymnen zu gemeinschaftlichem Singen und Spielen**
   in [illegible] Besetzung für Kinder-, Frauen-, Männer- und gemischten Chor, teilweise auch mit Instrumenten . . . . Singpartitur M. [illegible]

3. **Paul Hindemith, Spielmusik für Streichorchester, Flöten und Oboen, op. 43/I**
   Studienpartitur mit Spielanweisung ([illegible]) . . . . M. [illegible]
   Stimmen komplett . . . . M. [illegible]
   Jede Stimme einzeln . . . . M. [illegible]

4. **Paul Hindemith, Schulwerk des Instrumental-Zusammenspiels, op. 44**
   für Schulkonzerte, Spielkreise und Liebhabervereinigungen, sowie für den Gebrauch in [illegible] Musikschulen und Konservatorien.

   I. **Neun Stücke in der ersten Lage für den Anfang**
   für zwei (oder mehr) einstimmige Geigenchöre . . . . Spielpartitur M. —.80

   II. **Acht Kanons in der ersten Lage für wenig Fortgeschrittene**
   mit zwei Geigen oder zweistimmigem Geigenchor mit begleitender 3. Geige oder Bratsche . . . . Spielpartitur M. [illegible]

   III. **Acht Stücke in der ersten Lage für Fortgeschrittene**
   für zwei Geigen, Bratsche und Violoncello (einzeln oder chorisch besetzt)
   Studienpartitur . . . . M. 1.—
   Stimmen komplett . . . . M. [illegible]
   Jede Stimme einzeln . . . . M. [illegible]

   IV. **Fünf Stücke in der ersten Lage für Fortgeschrittene**
   für Streichorchester Studienpartitur . . . . M. 2.—
   Stimmen komplett . . . . M. [illegible]
   Jede Stimme einzeln . . . . M. [illegible]

B. SCHOTT'S SÖHNE MAINZ / GEORG KALLMEYER VERLAG WOLFENBÜTTEL

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

48. JAHRG. • HEFT 16



STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober

Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . RM. 5.20

Einzelhefte . . . . RM. 1.—

Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 5.80 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. 2417.

Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen.

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. 145.—, 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. 40.—, 1/8 Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.50 (Mindestgröße einer Anzeige 12 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bezw. Wiederholungen angemessener Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG NEUE MUSIK-ZEITUNG 1928 / HEFT 16
GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Die Gestalt Felix Petyrek

Von Herbert Weiskopf, Wien

Zum Schweriner Musikfest

1. Voraussetzungen

Wenn wir damit beginnen, daß Felix Petyrek am 14. Mai 1892 geboren ist, so wollen wir keineswegs in die übliche Art einer Biographie verfallen. Er gehört zur jungen Musik oder besser er gehört zum Heute; er hat nichts mit all den Richtungen zu tun, ist in keiner festgelegt: er ist eben eine Persönlichkeit. Das ist etwas, was überhaupt bei der kollektiven Besprechung von „moderner Musik" immer grundfalsch behandelt wird: Es gibt keine Schulen, es gibt keine Richtungen, es gibt nur Meister.

Wenn Petyrek als Schüler seines strengen Vaters tief in die Geheimnisse großen kontrapunktischen Stiles eingeführt wurde, so war dies der Wegweiser für die Zukunft und es ergab sich von selbst, daß sich der Jüngling mit Haut und Haar Reger verschreiben mußte, dem letzten, der der Tonalität noch Neues abgewinnen konnte, und sei es nur in der bis aufs äußerste gespannten Auswertung der leiterfremden Akkorde über den neapolitanischen Sext-Akkord hinaus, wo das Gefühl für das Zentrale einer bestimmten Tonart völlig vertuscht wird. Eine Fügung des Geschickes war es, daß der junge Petyrek in die Hand Schrekers kam und nicht etwa zu Schönberg, die einzigen Männer, die als Lehrer für ihn in Frage kommen konnten. Hier konnte sich seine Individualität frei entfalten, während er wohl im andern Fall der suggestiven Persönlichkeit des fanatischen Neuerers unterlegen wäre.

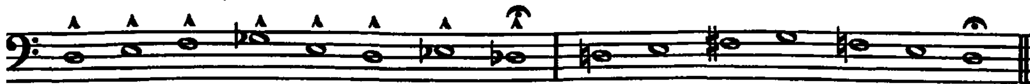
Die ersten Werke, wie die C *dur Variationen* im Jahre 1915 standen noch unter dem Banne Regers und die ungeheure kontrapunktische Meisterschaft, die ihn in der Schlußfuge drei Fugenthemen mit dem Variationsthema verkoppeln läßt, zeigen, daß ihm Technisches zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nun die neuen Wege eingeschlagen werden konnten. Auch die Persönlichkeit Schrekers mußte damals auf jeden jungen Menschen tiefste Wirkung ausüben, denn die höchste Steigerung des Klangsinnlichen und der Ekstase verlieh seiner Kunst eine große Suggestionskraft. Tut man noch des Namens Richard Strauß Erwähnung, sind alle Voraussetzungen gegeben, die zur Entwicklung der Persönlichkeit Petyreks geführt haben.

Petyrek ist ein tief innerlicher Mensch, der, von Kind auf in katholischer Frömmigkeit erzogen, eine Religiosität in sich fühlte, die ihn in schweren Umsturzjahren

weiter ins Mystische führte und in den Bannkreis der Anthroposophie, in erster Linie angezogen durch die Persönlichkeit Rudolf Steiners. Eine ideale Freundschaft mit dem Schweizer Dichter Hans Reinhart, der demselben Kreise angehört, tat das weitere und wir können deutlich innerhalb seines Werkes die Ideen verfolgen, die aus dieser starken geistigen Strömung entsprangen. Die Handlung des Märchenspiels: *Die arme Mutter und der Tod*, das Hans Reinhart nach einem Märchen von Andersen als Bühnenwerk stark ins Mystische zog und die zur Zeit in Arbeit befindliche Oper: „*Der Garten des Paradieses*" nach einer prachtvollen Dichtung desselben Freundes, die ganze Idee der „*geistlichen Musiken*", alles das weist auf das Gesagte hin. Ein weiterer Zug, der unserer Zeit eignet, der Anschluß an die Form älterer Zeiten, die einen wohltuenden Gegensatz zur heutigen Zerrissenheit bildet, kommt Petyreks Wesen außerordentlich entgegen. Als glänzender Pianist, von Jugend auf an Bach geschult, griff er zurück auf die alten Klaviermeister des 17. Jahrhunderts, wo man nicht nur äußerlich, sondern auch in Art der objektiven und doch kindlich frommen Einstellung zur Musik gesundes Leben schöpfen kann. Das Schwergewicht seines kompositorischen Schaffens liegt in der Klaviermusik und hier hat er wirklich Grundlegendes geleistet.
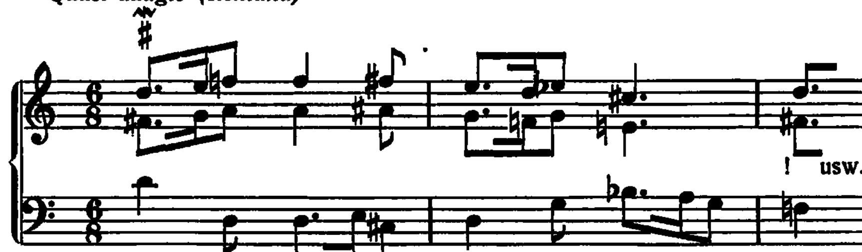
2. Das Werk.

Betrachten wir aus diesem Zusammenhang heraus *Choralvariationen* und *Sonatine* 1924. An Hand dieses Werkes ist am besten zu beobachten, welche eigenen Regeln er sich für sein Schaffen stellt, um ihnen dann zu folgen. Die ersten zwei Takte des Chorals lauten:
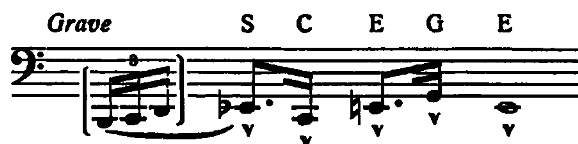


Merkwürdig ist, wie sich das Ganze um den Ton D bewegt. Es handelt sich bei dem Thema keineswegs um eine Dur- oder Molltonart im älteren Sinne. Der Choral enthält nämlich sämtliche Töne der chromatischen Tonleiter mit Ausnahme von H, und diese ganze Skala dreht sich auch während des ganzen Stückes polar um das D. Wenn das Thema als Choral bezeichnet wird, so meint der Komponist keineswegs den Kirchenchoral im älteren Sinne, sondern es handelt sich hier lediglich um das Prinzip, denn die nun folgenden Variationen sind in Wahrheit keine Variationen sondern reguläre Chorbearbeitungen, da der Choral jedesmal streng beibehalten wird. Erst die angehängte zweisätzige Sonatine bringt richtige Variationen und zwar kunstvollster Art, indem das Thema zunächst neu rhythmisiert aufgestellt wird, dann der Krebs und andere Verwicklungen erscheinen. In den übrigen Sätzen wird an kontrapunktischen Niederländer-Künsten nicht gespart, wie etwa im vierten, der ein vollständig ausgearbeiteter Spiegelkanon ist. Die siebente Variation, zugleich zweiter Satz der Sonatine führt deutlich zu den folgenden Werken hinüber. Es ist eine Siziliana, genau im Sechsachtel-Takt in den bekannten punktierten Rhythmen und streng markierter Zweitaktigkeit. Dieser Satz ist besonders dadurch interessant, als hier gleichsam ein Kampf zwischen Dur und Moll ausgefochten wird, der nun
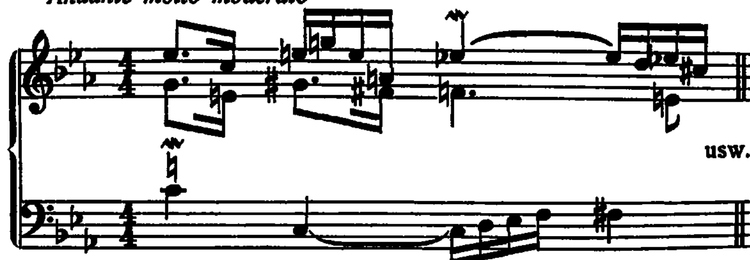
zu den charakteristischen Querständen führt, mehrmals Dur und Moll gleichzeitig ausdrückend, so daß es zu Reibungen kommt, wie das Beispiel zeigt:



Das zeitlich nächststehende Werk, die „*Suite über den Namen Szegoe*" für Klavier setzt dieses Dur- und Mollprinzip weiter fort. Eigentlich ist es wohl paradox, über diese Tonarten zu reden, aber es sei nur der Versuch einer entfernten Erklärung gemacht, die diese neue Art der Ordnung der Tonmaterie in Worte fassen möchte. Die Struktur des Themas, das mit dem Namen allerdings etwas frei umgeht (da die Buchstaben desselben in unserm musikalischen Tonsystem nur teilweise vorhanden sind) sieht folgendermaßen aus:



Wir sehen C-moll-dur und im Verlauf des Satzes wieder die gleichen harmonischen Merkwürdigkeiten entstehen, wie sie im letzten Teil des vorher besprochenen Werkes vorkamen. Das nächste Beispiel zeigt ebenfalls eine seltsame Parallelität zur zitierten Siziliana des vorher erwähnten Werkes.



Die einzelnen Sätze der Suite betiteln sich: Toccata, Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, äußerlich also ganz in der alten Form der vorklassischen Suite gehalten und diese ist auch streng durchgeführt, nur mit dem Unterschied, daß sie mit modernem Geiste erfüllt ist. Zu erwähnen sind noch die interessanten Imitationen in der Gigue, wo das Thema gleich in der Umkehrung beantwortet wird.

Diese beiden letzten Werke zeigen schon auf charakteristische Weise, wie Petyrek arbeitet. Es ist kein Zufall, daß er sich einmal der Variationenform, das andere Mal des kurzen Motivs zum Aufbau seines ganzen Werkes bedient. Schon von

früh an bemüht er sich, sowohl im Zyklischen, wie selbst auch im Kleinen alles aus einem Urmotiv entstehen zu lassen, welche Art des Komponierens absolut nichts mit Schönbergs Theorie zu tun hat. Der Choral, trotz verhältnismäßig großer Länge, enthält auch diesen Kern im ersten Takte und seine Keimfähigkeit erweist sie dadurch, daß das gleiche Thema noch einmal einem neuen Werke zugrunde liegen konnte: *Vier Fugen in Suitenform für Klavier* (noch unveröffentlicht).

Eine andere Seite des Schaffens, die seinen Namen überhaupt erst in weiten Kreisen bekannt gemacht hat, ist die Form des kleinen Klavierstückes. „*Sechs groteske Klavierstücke*" waren es, die kurz nach dem Krieg musikalische Skandale bei ihrer Aufführung hervorriefen, welche Tatsache uns, wenn wir es heute betrachten, seltsam anmuten muß, da uns manches aus diesen Klavierstücken nun schon zur Selbstverständlichkeit wurde; etwa Stücke wie: *Excentric*, *Wurstlprater* oder der *offizielle Empfang* mit seinen lustigen Einfällen, interessanten Rhythmen können uns Heutigen fast klassisches Vergnügen bereiten. Ihre Eigenart besteht im wesentlichen in dem, was wir heute als bitonal bezeichnen, die Verschränkung zweier Tonarten. — Die Zeit des großen wirtschaftlichen Zusammenbruchs forderte naturgemäß die Groteske in starkem Grade heraus und wir können froh sein, daß wir sie heute nicht mehr nötig haben. Deshalb möchte ich fast im Interesse des Autors bedauern, daß er 1927 nochmals „*Kleine Kinderstücke*" erscheinen ließ, die nichts anderes sind als eine Fortsetzung dieser grotesken Linie.

Petyrek sagt selbst einmal, er habe in den Kriegsjahren seine Lehrer in der Volksmusik gefunden und das Resultat sind *Bearbeitungen ukrainischer Volkslieder*. Sicher fand er auf diesem Wege viel Gesundheit und Kraft für sein eigenes Schaffen, und in kritischen Zeiten kehrte er immer gern wieder zur einfachen Volksmusik zurück, um sich daran aufzufrischen. Er bearbeitete u. a. alte *Singspiel-Arien*, und heute, wo er in Athen als Lehrer am dortigen Odeon weilt, beschäftigt er sich intensivst mit neugriechischer Volksmusik. Er versucht, hier neue Skalen zu finden, die als Grundlagen zu seinen Kompositionen dienen können, als Ersatz für das ihm verbraucht erscheinende Dur oder Moll. Hierzu schreibt mir der Komponist: „.. . So sind die „*6 Griechischen Rhapsodien*" (1927) für Klavier auf den alten byzantinischen Skalen der Volksmusik der griechischen Bauern aufgebaut und die Gestaltung des Melos folgt dem natürlichen Ablauf einer improvisierten bodenständigen Hirtenweise. Folkloristisch ist dabei nichts übernommen, scheint aber nach der Begeisterung der Griechen aller Kreise für dieses Werk tief dem Empfinden der romäischen Volksseele zu entsprechen. Neuerdings bin ich dazu gelangt, neue Skalen und Skalenkombinationen aufzustellen, auf solche baut sich auch das letzte Werk, eine *Klaviersonate* auf."

Von seinen sonstigen Instrumentalwerken möchte ich in erster Linie die *Sinfonietta* erwähnen, der es merkwürdigerweise nicht vergönnt war, weitere Verbreitung zu finden. Alle Episoden dieses Stücks sind wieder aus einem Urmotiv gebildet, das aus vier Tönen besteht und so dem Ganzen klare Gliederung gibt; prachtvoll klingend, inhaltlich reich, oft bemerkt man noch die Herkunft aus Schrekers Schule, jedoch steht es schon als ganz selbständiges Kunstwerk da. — Das

häufiger gespielte *Sextett für Streichquartett, Klarinette und Klavier* geht von der Variationenform aus und auch hier spielt der Klang noch eine größere Rolle, als es einem „Atonalen" damals „erlaubt" war, sicher wohl nur zu seinem Vorteil. — Von hoher Bedeutung wurde Petyrek nun auch für die Chormusik und zwar schuf er aus innerem religiösen Bedürfnis heraus eine neue Art kultischer Musik, die „*geistlichen Musiken*", die weder zum liturgischen Gottesdienst passen und noch weniger in den äußerlich-weltlichen Konzertbetrieb gehören. Der Rahmen des geistlichen Konzertes ist vielleicht für eine Aufführung am besten geeignet. Die dritte der „geistlichen Musiken", „Litanei" benannt, ist wohl eins der merkwürdigsten Chorwerke, das wir überhaupt heute besitzen. Das internationale Musikfest in Zürich 1926 hatte dasselbe als Hauptwerk auf dem Programm und es gab nur wenige Hörer, die sich der allgemeinen tiefen Ergriffenheit entziehen konnten. Hier wurde versucht, die frömmigkeitsschwangere Luft der Litanei, die durch sich selbst schon Musik atmet, festzuhalten, und schwebende Stimmung liegt wie ein Schleier über dem Ganzen. Leider ist es hier nicht möglich, auf dieses außerordentlich bedeutungsvolle Werk Petyreks näher einzugehen. Es sei nur noch ein a cappella-Chorwerk „*Irrende Seelen*" erwähnt. — Gegenüber diesen, in die Tiefe wirkenden Werken sind die „*Drei frohen geistlichen Gesänge*" für Frauenchor, denen die *Holle'sche* Madrigal-Vereinigung *Stuttgart* überall hin zum Siege verhalf, von mehr heiterem Stimmungsgehalt. Die naiven mittelalterlichen Texte geben ihnen etwas von der Art der Weihnachtslieder.

In den Vordergrund des Interesses rückt anläßlich des Schweriner Musikfestes das Bühnenwerk: „*Die arme Mutter und der Tod*". Es heißt: Wintermärchenspiel nach Andersen in drei Bildern von Hans Reinhart. Hier wird versucht, dem Musikdrama ganz neue Wege zu weisen. Im voraus sei gesagt, daß hier der Musiker dem Stoff entsprechend größtenteils wieder in tonale Bahnen zurückkehrt, die für derartige Stimmungsmusik geeignet erscheinen. Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß das gleichzeitige Atonale nicht ehrlich gemußt ist, sondern nur den Stoff, die Art der musikalischen Behandlung bestimmen kann. Meines Wissens wird hier (ausgenommen Alban Berg's „Wozzek") erstmalig der Sprechgesang, den Schönberg in seinem „Pierrot lunaire" erfand, von einem andern verwandt; im übrigen wechselt Melodram und Gesang. Der Sprechgesang ist aber nicht in der Art Schönbergs gebraucht, sondern es wurde nur die Idee verwendet; Petyrek bemüht sich hier aufs strengste, der Sprechmelodie natürlichen Ausdruck zu geben und nicht ihr entgegen zu arbeiten. Darüber sagte er selbst: „In der armen Mutter wird versucht, die natürliche Melodie der Sprache in den Bereich des Musikalischen zu heben und zwar so, daß die Sprache Sprache bleibt und das begleitende Orchester seine Motive und melodischen Linien daraus gewinnt." Die Bühne hat Petyrek noch öfter beschäftigt und zwar hat er 1922 eine einaktige Komödie herausgebracht, außerdem aber widmet er sich intensiv dem modernen *Tanz*. Nachdem mehrere der „grotesken Klavierstücke" zum ständigen Repertoire der Tanzgruppen geworden waren, schrieb er noch das „*Arabische Ballett*" und 1926 das „*Tahi*"-Ballett. Als außerordentlich originell sind in diesem Zusammenhang 3 Tänze für 1 und 2 Flöten und 2 Tänze für Fagottsolo zu erwähnen. 1923 stattete er der Zeit seinen Tribut ab, indem er

zwei Foxtrotts schrieb, recht hübsch und nett, aber er wird es mir nicht verübeln, wenn ich ihnen keine Ewigkeitswerte zusprechen möchte.

3. Persönlichkeit.

Bei der Betrachtung Petyreks darf man keinesfalls an dem wichtigen Moment seiner pädagogischen Tätigkeit vorübergehen. Zunächst in Salzburg von 1919—21 Ausbildungslehrer am Mozarteum und 1921—23 Lehrer an der Orchesterschule der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, zog er sich bis 1927 nach Abbazia an der adriatischen Küste zurück, um dort eine Lehrtätigkeit eigener Art zu eröffnen. Er sammelte dort Schüler aus aller Herren Länder um sich, die in engstem Kontakt zu ihm und seiner Häuslichkeit standen. Hier wurde nicht nur theoretisch und praktisch gearbeitet, sondern über das hinaus, den jungen Musikern eine innere Vorbereitung für die hohe Aufgabe des Künstlers gegeben. Wie Mahler einst im Kreise der Schönberg-Jünger den Meister erstaunt fragte: „Was, du läßt deine Schüler nicht Dostojewsky lesen?", so ist auch Petyrek fest davon überzeugt, daß für den jungen Musiker die Ausbildung zu seinem Beruf das allerwenigste ist. Er treibt Eurhythmie mit seinen Schülern, macht Ausflüge in die Umgebung, Vorträge aus den verschiedensten Gebieten von Kunst und Leben werden gehalten, so über Buddhismus und vieles andere mehr, sodaß jeder Teilnehmer an diesen Kursen die wertvollsten Eindrücke mitnehmen konnte. Die praktische Seite der Musik wurde in Hauskonzerten nicht nur an alten und ältesten Meistern gepflegt, sondern auch Allerneuestes in den Kreis der Betrachtung und Ausübung gezogen. Petyrek zeichnet sich in diesem Sinne durch eine wahrhaft musikalische Vorurteilslosigkeit aus, die für einen jungen Künstler selten ist. Die Art, wie er etwa über eine Mendelssohnsche Klaviersonate sprechen konnte, beweist seinen weiten Blick. Im Jahre 1927 wurde ihm ein Tätigkeitsfeld eröffnet, das so dankbar schien, daß er mit beiden Händen zugriff. Er wurde Lehrer einer Meisterklasse für Klavier und Komposition in Athen. Hierzu schreibt mir Petyrek: „Leider hatte ich diesen Winter sehr wenig Zeit zum Komponieren. Mitarbeit an der neuen Brahmsausgabe der U. E., Verbesserung der Klavierauszüge der zweihändigen Sinfonien, viel Arbeit mit der zum Teil außerordentlich begabten Klasse, dann Vorlesungen über Klavierliteratur mit allgemeinen musikphilosophischen und kulturgeschichtlichen Ausblicken, die ich in neugriechischer Volkssprache halte und die jetzt artikelweise in einer neuen griechischen Musikzeitschrift erscheinen, haben meine ganze freie Zeit aufgezehrt. Es ist ja leider solche „Aufklärungsarbeit" hier nötig, ehe man mit Collegium musicum und andern Dingen einsetzt. Jch glaube aber, daß es keine vergebliche Mühe ist, denn die Begabungen sind im Durchschnitt tatsächlich hervorragend, über deutschem Niveau. Die Leichtigkeit, mit der die Leute lernen, das unglaubliche Gedächtnis (einige erlernen in 2 Tagen ein Stück von Szymanowsky oder Stravinsky auswendig) geben Hoffnungen für den Aufbau, denn ich war oft ein wenig verzweifelt, wie wir hier in manchen Dingen noch zurück sind."

Wenn Felix Petyrek für uns heute schon viel bedeuten kann, so erwarten wir doch noch manches von ihm. Seine hohe Einstellung zu allen Dingen der Kunst und des menschlichen Lebens, sein oft ins Weltferne ausartender Idealismus, seine Auf-

opferungsfähigkeit für alles Gute und Schöne, und dabei doch immer gleich großes Verstehen des Jetzt berechtigen uns dazu.

* * *

Bisherige Werke Petyreks: Klaviermusik: Konzertetüden nach I. B. Cramer, 1914. Variationen und Fuge C dur, 1915. 24 ukrainische Volkslieder, 1918. 6 groteske Klavierstücke, 1919 (alle vier Werke U.E.). Passacaglia und Fuge über einen Steirer Jodler, 1922. 2 Foxtrots, 1922 (Verlag Otto Maas). Choralvariationen und Sonatine, 1924, U.E. 4 Fugen, 1924. Suite über den Namen Szegoe, 1924, U.E. 11 Klavierstücke „für Kinder", 1926. Byzanthinische Rhapsodien, 1928, U.E. — Kammermusik: 2 Kammermusiklieder, 1919, U.E. Sextett für Streichquartett, Klarinette und Klavier, 1920, U.E. Klaviertrio, 1921. Divertimento für 8 Bläser, 1923, U.E. 3 Tänze für Flöten, 1924. 2 Tänze für Fagott, 1925. — Orchesterwerk: Sinfonietta, 1921 (U.E.). — Geistliche Musiken: Irrende Seelen, 1921. Das hohe Lied, 1922. Das heilige Abendmahl (A. Steffen), 1923. Litanei, 1924. 3 frohe geistliche Madrigale, 1924. — Bühnenwerke: Komödie, Pantomime in 1 Akt, 1922. Die arme Mutter und der Tod, 1922 (H. Reinhart). Der Garten des Paradieses (derselbe), unvollendet. Tahi-Ballett, 1926. Arabisches Ballett (Universal-Edition, Wien).

Der Plan in Brahms' Händel-Variationen
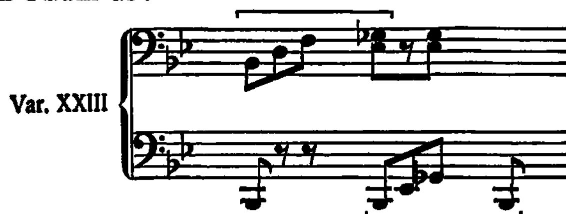
Von Hans Meyer, Leipzig

(Schluß)
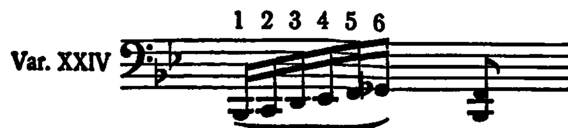
Der Gesamtkreis ist geschlossen, zugleich die Spannung nach gehöriger Ruhe steil in die Höhe getrieben. Es bliebe im ganzen noch manches zu sagen über die Logik einzelner Metamorphose-Erscheinungen, so über das variable Aussehen der auf dem Thema beruhenden Sequenzen, über die vielseitige Verwertung der verzierenden Figuren, die im Thema die Uebergänge bildeten, über die Bestimmung einzelner Kontrapunkte. Die Kontrolle muß hier den Augen und Ohren des Lesers überlassen werden.

Die Harmonik spielt eine sekundäre Rolle. Auch das liegt an der Händelschen Vorlage. Die Linie dominierte dort absolut, basierte dauernd auf dem primitiven Wechsel: Tonika—Dominante—Tonika mit geringen Subdominantunterbrechungen. Die harmonischen Grenzen waren also eng, umso beschränkter, als Brahms sich in jeder, auch der freiesten Type an die aufstrebende Linie des Themas hielt: an den Sextumfang B—G, in dessen Grenzen die Händelschen Motive hochstiegen. Es ist etwas Unerhörtes, daß trotz dieser fortwährenden Bindung an die Stammtöne des Themas überhaupt so differenzierte Bilder entstehen konnten.

Im Tonumfang einer Sexte spielte der Hauptsatz des Themas. Brahms gedenkt seiner vor dem Schluß noch einmal in besonderer Weise, widmet der Idee des Sextintervalles die beiden zusammenhängenden Variationen 23 und 24. In Variation 23 springt er den Raum ab:

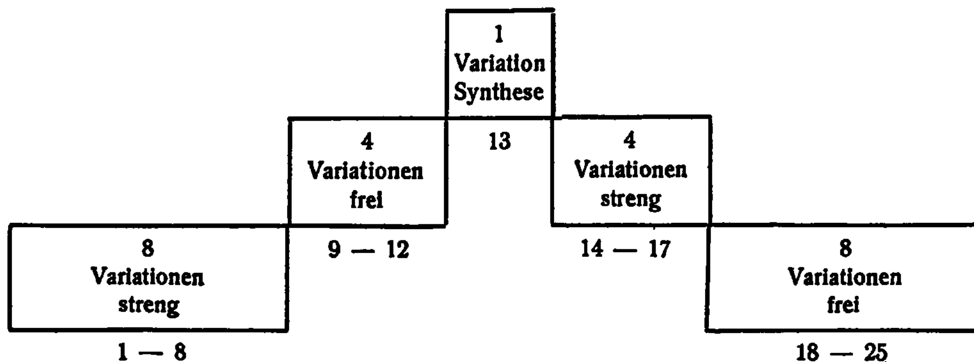


in Variation 24 durchschreitet er ihn:



Der Meister schwört mit diesen ostinat aufstrebenden Bässen auf die Tongrenzen, die das Thema ihm auferlegt, und die er getreulich eingehalten hat.

Der Bogen des Variationenbaues läßt sich nun in seiner Gesamtheit übersehen und ergibt folgendes Bild:

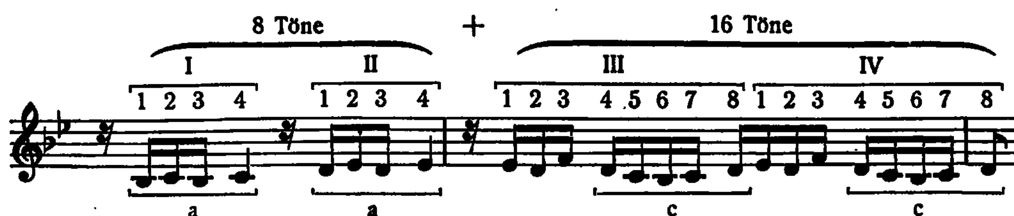


4 Blockeinheiten, in denen 4 verschiedene Bauprinzipien die Gestalten bestimmen, umschließen die 13. Variation als Mittelpunkt: 8+4=4+8. Diese 4 Blöcke stehen zueinander in spiegelbildlichem Verhältnis: Dem strengen Bauprinzip in einem Block der ersten Hälfte entspricht ein freies Bauprinzip in dem korrespondierenden Block der zweiten Hälfte und umgekehrt. Dem strengen wie dem freien Bauprinzip huldigen also je 2 Blöcke mit zusammen 12 Variationen. Aber von den strengen Variationen stehen 8 vor, 4 nach dem Zentrum, von den freien umgekehrt 4 vor und 8 nach dem Zentrum. Die Zentralsonne, Variation 13, synthesiert beide Prinzipien in einem einzigen umfassenden Gedanken und hebt sich durch starke Aeußerlichkeiten aus der Umgebung heraus. Die Vier- und Zweiteilung wiederholt sich auch innerhalb der einzelnen Blöcke: Der strenge Block 1—8 gliederte sich dem Wuchs des Händelschen Themas gemäß in 4 Einheiten: Variation 1—3, Variation 4, Variation 5—6, Variation 7—8. Der korrespondierende freie Achterblock des Schlusses zerfiel in 2 Gebiete von je 4 Variationen: 18—21 und 22—25. — Die beiden Vistererblöcke, die den Mittelpunkt umschließen, gliederten sich dem Wachstum und der Dynamik nach je in 2+2. — 4 Mollvariationen gab es, 2 stehen zusammen: 5 und 6, 2 getrennt: 13 und 21. — 4 motivische Elemente gelangten im ganzen zur Verarbeitung: a. b. c. d., davon 2 in unvergleichlich größerer Häufigkeit: a und c, das Anfangs- und Endelement des Kopfmotives. Mit einem Worte: Die Zahlen 8, 4 und 2, die den Bau des Händelschen Themas bestimmen: 2×4 = 8 Takte, 4 = Tonumfang des Kopfmotives, viermaliger Einsatz des Motives im Hauptsatz, 4 motivische Einzelelemente im ganzen — sie durchdringen tief den Bau des variierenden Meisters. Die Unterschiedlichkeiten im Satz, in der Dynamik,

in der Motivik, die Steigerungen und Tiefpunkte, die Fermaten, die Akzente, die tongeschlechtlichen Wechsel — alles hing mit der Berücksichtigung dieser Zahlen zusammen. Die Brahmssche freie Variationenform, klanglich und gedanklich von stärkstem Eindruck, atmet Symmetrie in höchster Potenz. Das konnte durch einfaches Beschreiben und Inbeziehungbringen der Tatsachen bewiesen werden. Und niemand kann behaupten, daß die Gesetzmäßigkeiten dieses Werkes konstruiert aussähen. Es wächst alles in größter Natürlichkeit aus dem Thema heraus, entspricht bis auf den letzten Akzent künstlerischen Bedürfnissen. Die Konstruktion ist so fein und unaufdringlich, daß sie seit 1862 unbemerkt blieb, keine Würdigung in der einschlägigen Literatur fand. Man wird sich daran gewöhnen müssen, Brahms mit denselben Maßen zu messen, die man Bachischen Formen gegenüber anwendet. —

Wenn Bach eine Fuge schreibt, schickt er ihr gern ein Präludium oder eine Fantasie, eine Passacaglia oder eine Toccata voraus. Sie soll dann nicht als Selbstzweck erscheinen, sondern als Folge und Steigerung, als Dienerin einer höheren Idee, soll ein vorangegangenes freieres Vorbild in höchster Strenge und Zusammenfassung widerspiegeln. Wie eng und gesetzmäßig die Beziehungen zwischen Vorspiel und Fuge dann sein können, wissen wir erst seit einigen Jahren durch die wertvollen Studien *Wilhelm Werkers*[1]. Die Zusammenhänge zwischen einer Bachschen Fuge und ihrem Präludium können nicht intimer und zwingender sein, als der Kontakt zwischen Fuge und Variationen im Brahmsschen Op. 24. Die Fuge ist hier (wie in den Haydn-Variationen des Meisters die Passacaglia) gleichsam letzte Variation, äußerste Erfüllung der Vergangenheit. Und, war die „freie" Vergangenheit schon streng, ein Bild höchster Geschlossenheit, wie symmetrisch muß dann erst dieser Schlußstein aussehen, wie wird er als Vertreter der strengsten Formgattung die Züge des Ganzen vertiefen. Durch das Bild seiner eigenen Konstruktion wird das Gesicht der Vergangenheit untrüglich geklärt und bestätigt hervorleuchten.

Mit genialem Griff schält Brahms das Fugenthema aus der Händelschen Arie:



Das ist der knappste Extrakt aus Händels Tonlinie, der sich denken läßt. Das Thema ist zweiteilig, enthält im ersten Teil zweimal das Wechselnotenmotiv (a), im Kerne des zweiten Teiles zweimal den „Doppelschlag" (c). Die beiden polaren Elemente aus dem Händelschen Kopfmotiv, die seinen Anfang und sein Ende bezeichneten, bilden also Anfang und Ende des Fugenthemas. Die beiden Teile des Themas, jeder einen Takt füllend, durch Pause getrennt, stehen sich wie Frage und Antwort, Vordersatz und Nachsatz, Spannung und Entspannung gegenüber. Im Vordersatz

[1] *Werker*, Bach-Studien, Bd. I und II, Breitkopf & Härtel, Leipzig. Ein ebenso anregendes wie angefeindetes Buch.

Tonumfang B—Es, im Nachsatz B—F. Im Vordersatz stecken die Tongrenzen des Händelschen Kopfmotivs (Themahauptsatz): Quartraum, im Nachsatz stecken die Tongrenzen des Händelschen Gegensatzmotives (Themadurchführung): Quintraum. — Die beiden Teile des Fugenthemas erinnern also in ihren Kontrastverhältnissen an alle Kontrastverhältnisse aus dem Händelschen Thema: Erstens an die engeren innerhalb des Kopfmotives, Wechselnote und „Doppelschlag“, zweitens an die weiteren innerhalb des Themas, Kopfmotiv (Quartraum) kontra Nebenmotiv (Quintraum). Der Vordersatz zitiert die Linie aus dem Arienanfang: Kopfmotiv in Takt 1, der Nachsatz die Linie aus dem Arienschluß, Rückkehr zum Kopfmotiv in Takt 7. Die Rückkehr in Takt 7 der Arie hieß nämlich:

— linear also genau so wie der Nachsatz des Fugenthemas.
Er „stimmt“ in allen Perspektiven, der Brahmssche Extrakt aus Händels Tonlinie.

Wie sind seine Zahlenverhältnisse? Der Vordersatz enthält 2 gleiche Glieder, der Nachsatz ebenfalls, macht 4 Glieder im ganzen. Die Glieder des Vordersatzes haben 2×4 Töne, die des Nachsatzes 2×8 Töne, macht im ganzen 2×4+2×8=24 Töne. Das sind bekannte Zahlen für den Leser der Variationen. 24 Bilder drehten sich da um ein festes Zentrumsbild in Gruppen zu 2×8 und 2×4, ergaben auch in weiterer Unterteilung immer nur diese Größen. Das aus der Vergangenheit geborene Fugenthema verleugnet seine Herkunft tatsächlich in keinem Zuge, konnte und durfte keine andere Gestalt haben als nur diese eine. Wie wird es sich seine Welt bauen?

Im vierstimmigen Fugenganzen erscheint das *Thema in 4 verschiedenen Versionen:*

1. In gerader Richtung.
2. In umgekehrter Richtung.
3. In Vergrößerung.
4. In gerader und umgekehrter Richtung aufeinander.

Jede von diesen 4 thematischen Erscheinungen beherrscht nacheinander in längerer Periode das Feld und bestimmt damit jedesmal auch die Motivik der Zwischenspiele. Wir zählen der Reihe nach auf:

1. In *gerader* Richtung tritt das Thema hintereinander achtmal auf: 4× Takt 1—8, 1× Takt 11—12, 2× Takt 25—28, 1× Takt 31—32. — Also achtmal in 4 Gruppen in 8×4=32 Takten. Von diesen 32 Takten enthalten 16 Takte Thema, 16 Takte Zwischenspiel. (Nur ein Einsatz des Themas in gerader Richtung und originaler Größe ereignet sich später noch: Takt 53—54. Er bildet seiner auffallenden Isolierung entsprechend ein Kapitel für sich.)
2. In *umgekehrter* Richtung tritt das Thema hintereinander viermal auf: 2× Takt 33—36. 1× Takt 39—40, 1× Takt 42—43. Also 2× zusammen, 2× getrennt. Das Herrschaftsgebiet des umgekehrten Themas (Takt 33—48) hört auf mit dem Eintritt des vergrößerten Themas (Takt 49). Es beansprucht also halb so viel Raum wie vorher die gerade Thematik, nämlich 16 Takte. Von diesen sind

wiederum 8 Takte Thema, 8 Takte Zwischenspiel. Bei genau halbierten Verhältnissen herrscht im Gebiet der Themaumkehrung dasselbe Gleichgewicht wie im vorigen Gebiet der Themageraden.

3. In der *Vergrößerung* tritt das Thema zweimal auf. Erstens in Takt 49—52, zweitens in Takt 55—58. Also zweimal in 2 Stellungen in 2×4=8 Takten. Den 8 Takten vergrößerter Thematik entsprechen 8 Takte vergrößerter Zwischenspielmotivik: Takt 59—66. Also Gleichgewicht im Verhältnis von Themaspiel und Zwischenspiel auch im Gebiet des vergrößerten Themas, und weiter Gleichgewicht im Verhältnis zum vorigen Gebiet der Themaumkehrung: Auch das Gebiet der Vergrößerungen beansprucht 16 Takte.

4. *In gerader und umgekehrter Richtung aufeinander* tritt das Thema hintereinander zweimal auf: In den 4 Takten 75—78. Auch diesem Themagebiet steht ein Zwischenspielgebiet gegenüber von entsprechender Motivik und gleicher Größe: Takt 79—82=4 Takte. — 4 Takte Thema plus 4 Takte Zwischenspiel sind 8 Takte im ganzen. Das Gebiet ist also doppelt so klein wie das vorhergehende Gebiet der Vergrößerungen, d. h. zwischen beiden herrscht 2:1 Verhältnis wie früher zwischen den Gebieten der Themageraden und Themaumkehrung.

Der erste Grundzug im Bau dieser Fuge wäre damit festgestellt: *4 verschiedene thematische Aufmachungen beherrschen 4 Gebiete mit jedesmal gleichem Verhältnis zwischen Thema- und Zwischenspiel.* Die 4 Gebiete werden vom ersten zum zweiten, dritten zum vierten kleiner im Verhältnis 2:1, stehen zwischen zweitem und drittem im Verhältnis 1:1. In Taktzahlen ausgedrückt: Erstes 32, zweites 16, drittes 16, viertes 8 Takte. 32:16=16:8. Das erste bringt sein Thema 8mal, das zweite 4mal, das dritte 2mal, das vierte 2mal = 16 Themaeinsätze in 4 Aufmachungen. 2, 4, 8 — die Zahlen des Variationsbaues, die Zahlen des Fugenthemas, die Zahlen der Fugenthema-Einsätze. Die Menge der Einsätze nimmt also von der Zahl 8 des ersten, größten Gebietes gleichmäßig ab bis zu 2× zweien am Schluß. *Wie im Bau der Variationen wörtliches Themazitat gegen Schluß immer seltener wurde, so werden die Einsätze des Themas in den Gebieten der Fuge gleichmäßig spärlicher, verlieren sie gleichzeitig immer mehr ihr ursprüngliches Aussehen.*

Nur ein Themaeinsatz blieb in der Fuge noch unberücksichtigt: die isolierte gerade Form, die in Takt 53—54 zwischen die beiden Erscheinungen des vergrößerten Themas als Kontrast eingeschoben ist. Das ist das letzte Zitat des Themas in ursprünglicher Richtung und Größe ohne Erinnerung an Umkehrung und Vergrößerung. Gleichsam die letzte Orientierung. Bei 109 Fugentakten ist der 54. Takt der letzte Volltakt der ersten Fugenhälfte, d. h. die erste Fugenhälfte schließt ab mit dem letzten Zitat des originalen Themas. Umfassender gesehen: *Im Mittelpunkt der Fuge steht, von den beiden Vergrößerungen gewaltig flankiert, das letzte völlig isolierte Originalthema.* Die Bedeutung dieser Isolierung sowie die Bedeutung der ganzen Stelle, die sich durch verstärkte Dynamik, verdickten Satz, vergrößerte Thematik als Höhepunkt ausweist, ist damit zur Genüge geklärt. *Wie im Variationenbau der isolierte Punkt, um den die 24 Bilder kreisten, als thematischer Gipfel, als letzte umfassende Gedankenorientierung, stark hervortrat, so ist das Zentrum der Fuge durch äußerste thematische Anspannung untrüglich gezeichnet. Im Variationenzentrum beherrscht*

eine Moll-Variation die Lage, das Fugenzentrum ist ebenfalls durch dominierendes Moll gezeichnet. Die beiden Vergrößerungen des Themas und das von ihnen umschlossene Thema in Originalgröße stehen alle 3 in Moll, sind die letzten reinen Mollthemen der Fuge. Also mehrfache Analogie der Mittelpunkte zwischen Variationen und Fuge.

Wieviel Dur- und wieviel Mollthemen enthält die Fuge? 8× erscheint das Thema in einwandfreiem Dur, 7× in einwandfreiem Moll, 2× neutral über Dom.-Orgelpunkt. *Durthemen:* 4× Takt 1—8, 1× Takt 11—12, 3× Takt 31—36. *Mollthemen:* 2× Takt 25—28, 1× Takt 39—40, 1× Takt 42—43, 3× Takt 49—58. *Neutral:* 2× Takt 75—78. (Neutral durch das vierfache Aufeinanderstehen der Themen, die das erstemal mehr Dur-, das zweitemal mehr Molleindruck hervorrufen. Die Lage über dem Orgelpunkt F, sowie die Tiefalterierung von G und A verwischen den geschlechtlichen Charakter.) Von 17 Themaeinsätzen im ganzen erscheinen also *8 in reinem Dur, tragen 8 das Geschlecht des Kopfthemas, stehen alle 8 in der ersten Fugenhälfte.* Auch diese Frage regelte der Universalmaßstab des Werkes: Die 8-Zahl.

Er zwingt noch mehr: Das in 4 verschiedenen Versionen erscheinende Thema erhält *8 verschiedene Gegensätze,* die verschieden oft (meist zweimal) in geringer Abwandlung auftauchen:

1. 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
Takt 3 4
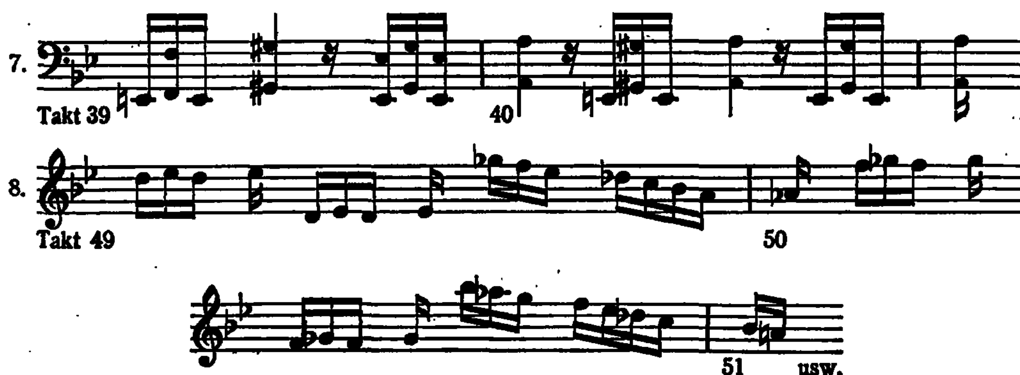
2. 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6
Takt 7 8

3. Takt 7 8

4. Takt 25 26

5. Takt 31 32

6. Takt 33 34



Diese 8 Grundgegensätze werden (wie die 8 Durthemen) alle bis zur Mitte der Fuge fertig entwickelt.

Der erste und Hauptgegensatz bedarf eines Wortes. — Wie das Fugenthema nicht einem Zufall sein Leben verdankt, so auch der Gegensatz dazu nicht. Er ist nicht bloß komplementär auf das Thema zugeschnitten, er verkörpert selbständig das weiteste Linienelement des Händelschen Themas, das im Fugenthema selbst noch keine Verwendung fand: Die aufsteigende Linie im Raum der Sexte. Die Umkehrung, Gegensatz 2, spricht diesen Sextengedanken noch wörtlicher aus, und im weiteren Fugenraum häufen sich die Betonungen der Idee so, daß ein Zweifel über die Absicht ausgeschlossen ist (vgl. Takt 20 ff., 49 ff., 83 ff.). Die Koda übertrifft alles an Deutlichkeit in diesem Punkt: Die Wechselnotenmotive dort fallen Takt 83—86 von F bis A, d. h. im Raum einer Sexte, steigen Takt 87—90 umgekehrt denselben Raum wieder in die Höhe, vom kleinen f bis D, und in Takt 91—94 kreuzen sich beide Richtungen zusammengedrängt.

Im Bau der Variationen gaben vor dem Schluß Bild 23 und 24 eine besonders großzügige ostinate Bestätigung des Sextintervalles. In der Fuge huldigt der ganze erste Teil der Koda diesem Gedanken, steigert ihn unter dem Dominantorgelpunkt bis zum Grotesken. Auch in den Schlußtendenzen also Analogie zwischen Variationen und Fuge.

Man pflegt eine Fuge außer nach Themaeinsätzen in größerer Perspektive nach ihren *Modulationsgebieten* einzuteilen.

Diese Fuge hat deren 4:

1. Exposition (Tonika): Takt 1—24
2. Durchführung (Mollparallele): Takt 25—48
3. Reprise (Tonika): Takt 49—82
4. Koda (Dominantorgelpunkt): Takt 83—109.

Jedes von diesen 4 Gebieten wird bei seinem Eintritt durch starke dynamische Zeichen bekräftigt: Takt 25, 49, 82 [1].

[1] Bei Brahms haben nicht nur die Fermaten, die ausgeschriebenen Wiederholungen, die Ueberschriften formalen Sinn, hier sind wie bei Bach und Beethoven auch die dynamischen Forciertheiten und Kompaktheiten im Satz formal begründet. Die Steigerungen sind nicht äußerlich, sondern vom Gedanken diktiert, künstlerisch daher ungemein befriedigend.

Jedes der 4 dynamisch demonstrierten Modulationsgebiete zerfällt in 2 gleichgroße, kontrastierende Sondergebiete, die sich wiederum stets durch dynamischen Wechsel anzeigen:

1. Von den 24 Takten der *Exposition* bringen die ersten 12 Takte die eigentliche Aufstellung des Themas, die zweiten 12 Takte sind ganz vom Zwischenspiel ausgefüllt, das zur Durchführung überleitet. Am entscheidenden Uebergang in Takt 13, steht plötzliches piano.
2. Die *Durchführung* hat ebensoviel Takte wie die Exposition, nämlich 24. In den ersten 12 Takten (25—36) werden die Tonarten erschöpfend behandelt, auf die es ankommt: Molltonika und Molltonika-Parallele, in den zweiten (37—48) entlegenere: a moll und h moll. Nach dem letzten Erklingen des Themas in der Mollparallele (Takt 35—36) tritt der Wendepunkt ein. Er ist außer durch die enharmonische Verwechslung auch durch die dynamischen Kontraste zwischen den ersten und den zweiten 12 Takten des Durchführungsgebietes bestimmt: In den ersten 12 Takten steht das umgekehrte Thema 2× dünngesetzt, homophon begleitet und piano, in den zweiten 12 Takten 2× dickgesetzt, polyphon begleitet und forte. Vor dem Wendepunkt Entspannung (Des dur), nach ihm Anspannung (a moll und h moll). Das Autograph zeigt in Takt 36, also im Wendepunkt, ein mit Bleistift durchstrichenes „cresc."-Zeichen. Vermutlich hielt es Brahms nachträglich für überflüssig, da sich der Wechsel hier durch den verdickten Satz und die enharmonische Verwechselung des eintretenden Zwischenspiels von selbst zur Genüge ankündigt, der Spieler ohne weiteres zum crescendo getrieben wird.
3. Die 34 Takte der *Reprise* (49—82) haben als Hauptverfahren in den ersten 17 Takten das vergrößerte Thema, in den zweiten 17 Takten das gerade und umgekehrte Thema aufeinander. Diese beiden Pole verbindet ein großes Zwischenspiel, das zuerst (Takt 59—66) mit den *vergrößerten* Themafiguren, dann genau so lange (Takt 67—74) mit den *originalen* Themafiguren musiziert. In Takt 66 treffen sich beide Größen und scheiden sich die Gebiete der Reprise. Eintretendes p dolce steht als Wegweiser für die Richtungsänderung. Dynamischer Wechsel beim gedanklichen und formalen Umschwung.
4. Die *Koda* hat ihre Krise zwischen Takt 95 und 96: Erneut eintretendes Fortissimo! Im ersten 13-taktigen Teil (Takt 83—95): Dominantorgelpunkt, zwischen dessen ff-Akzenten die Wechselnotenmotive im Raum der Sexte auf- und absteigen. Im zweiten 14-taktigen Teil (Takt 96—109): Rückkehr zur Tonika, Abgesang mit dem sich aus starren Grenzen lösenden, immer schneller rotierenden Wechselnotenmotiv. *Die Wechselnote, der wesentlichste Zug des Händelschen Themas, das erste Element der Variationen, das erste Element des Fugenthemas, sie ist letztes rotierendes Element im Kreis des Ganzen.*

Die Gliederung der Fuge ist also durch die Modulation, die Motivik und die Dynamik eindeutig bestimmt. Es fügt sich alles von selbst nach den alten zwingenden Zahlen 4 und 8.

Kein Wunder, daß auch die spezielle Ordnung der *Zwischenspiele* von ihnen betroffen wird. 3 Arten sind zu unterscheiden: Solche, die mit dem Vordersatz des

Fugenthemas (Wechselnote) musizieren, solche, die mit dem Nachsatz des Fugenthemas (Doppelschlag) musizieren, und solche, die beide Gedanken in sich vereinen. Diese 3 Typen wechseln sinnvoll ab.

2 große Zwischenspiele ragen heraus, eins im ersten Teil der Fuge: Takt 13—24, eins im zweiten Teil der Fuge: Takt 59—74. Das sind die beiden Typen, in denen die motivischen Kontraste sich vereinen, so nebeneinander stehen, daß Gleichgewicht zwischen ihnen herrscht.

Erstes großes Zwischenspiel (13—24): Takt 13—19 musiziert der Nachsatz des Fugenthemas, Takt 20—24 der Vordersatz. Beide Kontraste nehmen fast genau den gleichen Raum ein.

Zweites großes Zwischenspiel (59—74): Takt 59—65 1/2 musiziert der Nachsatz des Fugenthemas, Takt 65 1/2—74 der Vordersatz. Beide Kontraste nehmen auch hier fast genau den gleichen Raum ein.

Die beiden großen Zwischenspiele stehen an den formal wichtigsten Stellen, wo besondere Ent- und Wiederanspannungsbedürfnisse vorliegen: Vor der Durchführung und nach dem Mittelpunkt der Fuge, d. h. also vor dem ersten und nach dem letzten Molleinsatz (!) des Themas, oder größer gesehen: Nicht weit vor dem Gebiet des umgekehrten Themas (Mollparallele) und direkt nach dem Gebiet des vergrößerten Themas (Tonikareprise).

Außer diesen beiden korrespondierenden großen Zwischenspielen gibt es noch 6 kleinere:

1. Takt 9—10	3. Takt 37—38	5. Takt 44—48
2. Takt 29—30	4. Takt 41	6. Takt 79—82

Von diesen 6 Zwischenspielen befassen sich 3 mit dem Nachsatz des Themas (1, 2. und 6.), 3 mit dem Vordersatz des Themas (3. 4. und 5.). Sinnvolles Gleichgewicht in der Abwechslung.

Also 2 große und 6 kleine Zwischenspiele, d. h. zusammen 8 Zwischenspiele sind auf das Fugenganze verteilt. 8 und ihre Teilzahlen sind und bleiben die Baugrößen in diesem Werk, wohin man auch greift, um die Grundelemente der Bewegung und Ordnung zu finden.

Die Größen des Fugenbaues, in ihren Beziehungen nunmehr umfassend dargestellt, balancieren in folgender Weise:

In zweiteiligem Thema 2 Kontraste 4× zitiert ergeben 2×4+2×8=24 Töne. In vierstimmiger Fuge erscheinen 4 Versionen des Themas in 4 Eigengebieten von 32+16+16+8 Takten. 32:16=16:8. Das erste Gebiet bringt seine Version 8×, das zweite 4×, das dritte 2×, das vierte 2×. In jedem der 4 Gebiete 1:1=Verhältnis von Thema zu Zwischenspiel. Das letzte, isolierte Sonderzitat des Themas in originaler Größe und Richtung befindet sich im Fugenzentrum. Mollgipfel! — Es gibt: 8 Themen in reinem Dur, alle bis zur Mitte fertigentwickelt, 8 verschiedene Typen von Gegensätzen, alle bis zur Mitte fertigentwickelt, 4 Modulationsgebiete mit

je 2 deutlich geschiedenen Teilgebieten, also 8 Sondergebiete im ganzen, 8 Zwischenspiele mit 1:1-Verhältnis in der motivischen Abwechslung.

Das ist in Zahlen ausgedrückt die Ordnung des Fugenbaues. 109 Takte zählt er. Der 109. Takt im Variationenteil fällt in die Zentrumsvariation 13, 3 Takte vor ihren eigenen Mittelpunkt. Die erste Hälfte der Variationen hat also ungefähr den gleichen Umfang wie die Fuge. Der strengeren Hälfte im zweiteiligen Gefüge der Variationen entspricht das strenge „Gefüge" am entgegengesetzten Ende des ganzen Werkes. Anders gesehen: Die 3 thematischen Brennpunkte im Werk: Händel-Arie, Zentrumsvariation, Fugenthema, folgen sich in annähernd gleichen Abständen. Das sind immerhin beachtliche Ergänzungen zu den anderen Gleichungen im Spiegelbild „Variationen-Fuge": zu den Themagleichungen, den Zahlengleichungen, den Gleichheiten der Entwicklungs-, der Mittelpunkts-, der Schluß-, der Molltendenzen.

Längeres Hinhören, Hinsehen und Vergleichen wird weitere Reflexe entdecken; denn die Mittel des Tongewaltigen sind unerschöpflich, eröffnen unendliche Ausblicke. Die Richtung, in der alles andere gesehen werden muß, ist aber nun festgelegt, das Geheimnis der Einheitswirkung dieses Werkes geklärt: *Variationen und Fuge sind in der gesamten Architektur auf einen einzigen Punkt, die Händelsche Arie, ausbalanciert.* Eine halbe Stunde lang kann Brahms mit 4 Tönen musizieren, in einer einzigen Steigerung eine einzigdastehende Ordnung schaffen, ohne ein einziges Mal dasselbe zu sagen. Dazu gehört der Atem des Genies. Die Gleichgewichts- und Raumkunst der Händel-Variationen hat nur in Werken Bachs und Beethovens ihr gleichwertiges Gegenstück. Er ist selten und ungemein belehrend, dieser „freie" Variationenhimmel als Hintergrund zum „strengen" Fugengebirge im Vordergrund. Das eine ist weder frei noch das andere streng, das eine weder Vorder- noch das andere Hintergrund, wie es in der Weltgeschichte kein Unten und kein Oben, kein Anfang und kein Ende, kein Binden und kein Lösen gibt. Spiegelbilder von der Stärke kann in absoluter Unmittelbarkeit nur die Musik ausdrücken, und nur eine, die wie die Brahmssche ein klaffendes Verhältnis zwischen Ordnung und Freiheit in geheime Gleichung zu setzen vermag. Deshalb ist die Kunst dieses Mannes zeitlos und absolut, und im letzten unbeschreiblich. Nur, wer sich die Mühe macht, die Spiegelungen eines Meisterwerkes bis in die letzten möglichen Gleichungen geduldig zu messen, wird die Ausdehnung des Unbegreiflichen ahnen. Wir waren diese Mühe Brahms schuldig. Sie hat sich gelohnt.

Merkwürdig, dieser niederdeutsche Schädel mit dem niederdeutschen Herzen dachte und schuf zu einer Zeit, da um ihn herum sich längst die Zeichen des abendländischen Unterganges regten. Vor einem halben Menschenalter lebte er noch. „Den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der selber etwas hinzuzutun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten." (Goethe.)

Stimmen zum „Oedipus Rex"[1]

Welcher Sprung von der tanztollen Welt eines „Jonny" zur völlig erstarrten Szene dieses Oedipus! Dort mondän-fremdartige Rhythmen mit der einzigen Zweckbestimmung, allerhand Extremitäten zum Ausschlagen zu zwingen, hier die Wucht der uralten Metren des Abendlandes — unserer Welt! —, die Herz und Hirn aufwühlt, vor innerer Erregtheit jedes körperliche Geschehen lähmt. Die Hauptfiguren unbewegt auf Piedestalen, ein stummer Staffagechor festgebannt im Vordergrund, der Singchor unsichtbar im Orchester — die einzige Bewegung strömt von der rhythmischen Energie der Musik aus. Daneben auch von der harten Silbenbrechung der lateinischen Worte, die, unbekümmert um sinnvolle Deklamation, dem musikalischen Akzente unterliegt — wie bei den alten gotischen Motetten!

Auch sonst gibt es manch unbewußten Zusammenhang mit längst Versunkenem, nicht mehr Gekanntem: Das zähe Festhalten desselben Metrums, das den einheitlich „modalen" Lapidarstil zumal der Chorsätze bewirkt. Die mächtigen Orgelpunkte, über welche wie bei Perotinischen Organa erdgewachsene Klangsäulen getürmt werden, lediglich zusammengehalten durch metrische Verkettung. Ruhe- und Spannungsakkorde werden identische Begriffe. Die Sexualsphäre klanglicher Chromatik fast restlos beseitigt. Polyphone Tendenzen kaum mehr wahrnehmbar.

In seltsamem Gegensatze zur metrischen Spannung dieser Klangwelt steht die melismatische Diktion mancher Einzelpartien, die an den Orient gemahnt. Freilich an einen imaginären, längst vergangenen voll barbarischer Kraft.

Aus jedem Takte dieses Werkes schlägt die Reaktion gegen den Fortschrittswahn der Zeit. (Stehen wir denn noch immer ein halbes Jahrhundert hinter der Kunstgeschichte zurück, um nicht endlich einmal zu erkennen, daß es auch in der Musik keine fortschreitenden Entwicklungen, sondern nur den kreisenden Wechsel verschiedenartiger künstlerischer Situationen gibt?). Das Werk kommt daher etwas ungelegen zu einem Zeitpunkte, in welchem die draufgängerische neue Sachlichkeit, zumal in erotischen Belangen, ein glänzendes Geschäft zu werden versprach. Auch im Oedipus vermeint der befrackte Sprecher die Angelegenheit vorerst von der überlegen sachlichen Seite her nehmen zu können. Doch mit dem Nahen der Katastrophe packt auch ihn das Entsetzen: er kapituliert vor der Gewalt der Gefühle.

So scheint hier einer jener entscheidenden Angelpunkte vorzuliegen, die Künftiges vorbereiten, das Gestrige abschließen. Trotz aller reaktionären Tendenzen. Denn das wahre Neue mündet doch stets wieder im unvergänglich Alten!

Die Wiener Aufführung des Oedipus dirigierte Franz Schalk. Von den Darstellern zeichnete sich Herr Gallos als Oedipus aus. Die Aufführungen krankten von Anfang an Indispositionen der Sänger, so daß bereits die vierte Vorstellung abgesagt werden mußte. Als Ersatz wurde „Cavalleria rusticana" geboten.

Rudolf Ficker, Universität Wien.

---

[1] Siehe: H. Strobel in Heft 14.
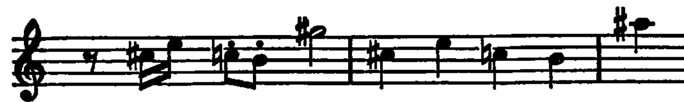
Die Schweriner Leute in Analysen und Selbstanzeigen[1]

Wilhelm Maler

ist im Juni 1902 in Heidelberg geboren, war Schüler von Hermann Grabner, Josef Haas und Philipp Jarnach und ist seit Herbst 1925 Lehrer an der Rheinischen Musikschule in Köln. — Das *„Konzert für Kammerorchester mit Klavier* (oder Cembalo)" wurde im Oktober vorigen Jahres von Generalmusikdirektor Abendroth mit Julia Menz in Köln uraufgeführt. — Die Form der „Intrada", eines lebhaften Allegro-Satzes, wird bestimmt durch ihre beiden Anfangsmotive: ein Lauf



wenige Takte darauf ein Sprung:



deren mehrmalige motivische Verarbeitungen untereinander getrennt sind durch mehr solistisch gehaltene Zwischenspiele der Bläser, des Klaviers oder zweier Streicher. Der II. Satz wird von einem einstimmigen Rezitativ der Streicher eingeleitet, dessen fallender Nonensprung sich bis zu einer ostinaten Quart verengt, über der die eigentliche „Sinfonia", ein polyphoner Holzbläsersatz, sich entwickelt, an dessen Steigerung und Höhepunkt sich die Streicher mit dem Einleitungsrezitativ beteiligen. Eine solistische Coda des Klaviers schließt diesen Satz, seine Themen nochmals vereinigend, ab. Der III. (Presto-)Satz ist eine Gigue, gefolgt von einer Musette, unter der das Klavier „unabhängig von Takt und Tempo der übrigen Instrumente im Tempo der Gigue" deren ostinate Begleitfigur weiterspielt; der Satz schließt mit der kanonisch geführten Gigue in umgekehrter Richtung. Der Schlußsatz, ein Marsch, ist durchaus als Scherzo aufzufassen.

* * *

Karl Marx

Ich halte eine Analyse meiner Motette für überflüssig. Der Aufbau ist sehr einfach, die Themen durchaus diatonisch. Vielleicht ist von Interesse: Die Motette (Op. 6), im Januar 1927 vollendet, ist bis jetzt mein letztes und größtes a cappella-Chorwerk. Voran gingen zehn vier- und fünfstimmige Chöre Op. 1, 3 und 4, erschienen bei Breitkopf & Härtel bzw. Tischer & Jagenberg.

* * *

Paul Amadeus Pisk

Mein Hymnus *„An die Liebe"* wurde im Frühling 1927 komponiert. Er benützt einen Text von Lord Byron (aus Childe Harold). Die Worte sollten eine einheitliche Grundstimmung festhalten, ohne daß jedes einzelne von ihnen auf seinen musikalischen Gehalt hin ausgewertet werden sollte. Deshalb kommen auch Wort- und Abschnittwiederholungen vor. In der musikalischen Form versuchte ich ein Mittelding zwischen der Solokantate und der Konzertarie der Klassiker zu finden. Das Stück wird mit einem zarten Rezitativ eröffnet, das bereits, allerdings in noch nicht konzentrierter Form, das thematische Material für die ganze Komposition enthält. Dem Rezitativ schließt sich ein langsamer, in dreiteiliger Liedform gebauter Teil an, der etwa dem Adagioteil der klassischen Arie entspricht. Hier wird von den musikalischen Möglichkeiten der Koloratur noch kein Gebrauch gemacht. Auf diesen langsamen Abschnitt folgt wieder das Rezitativ, diesmal in schon geschlossenerer
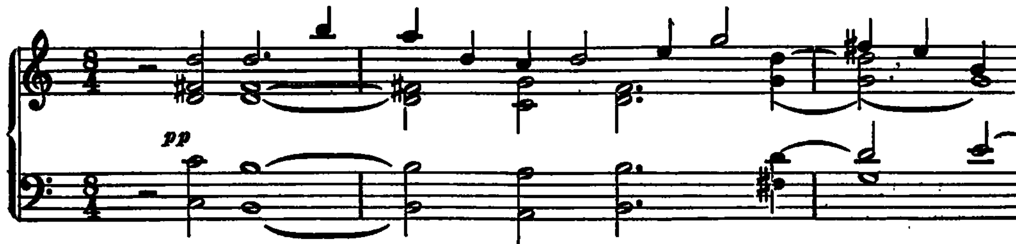
---

[1] Weitere Selbstanzeigen Schweriner Komponisten mußten leider ins nächste Heft zurückgestellt werden.
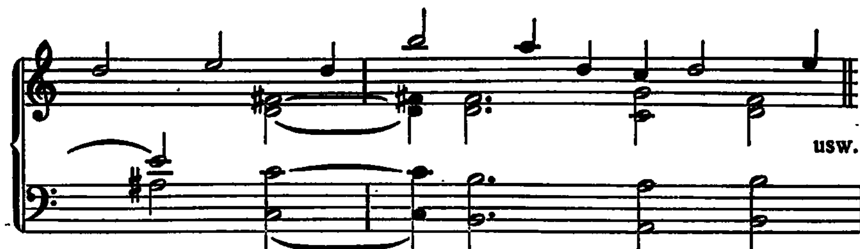
Form, welches unmittelbar in den eigentlichen Allegroteil der Arie überleitet. Dieser trägt das formale Gepräge verkürzter Sonatenform (die zwei Themencharaktere, eine kurze Durchführung und eine verkürzte Reprise). Nachdem eine Reminiszenz an den langsamen Teil herbeigeführt worden ist, dessen Hauptthema genau erklingt, wird die Stretta erreicht, die in stark kolorierten Verzierungen der Singstimme zum schwungvollen Abschluß führt. Die Orchesterbesetzung geht über die übliche des Begleitorchesters nicht hinaus. Zu zweifachen Holzbläsern kommen drei Hörner, zwei Trompeten, Pauken, ein wenig Schlagwerk und das gebräuchliche Streichorchester. Es ist darauf Bedacht genommen, daß diese Orchesterbegleitung weder rhythmisch noch technisch schwer ausführbar ist. Nur die Solostimme erfordert eine intonationssichere, technisch vollwertige Künstlerin.
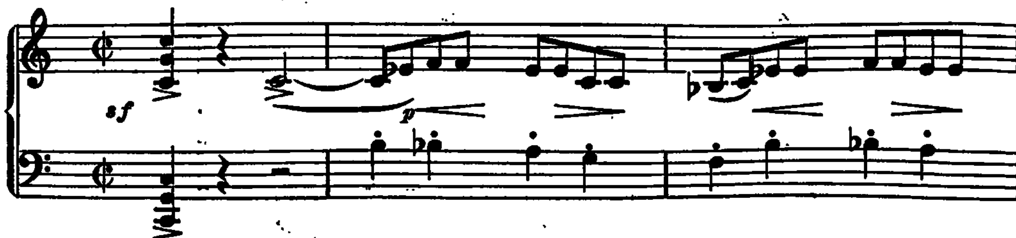
* * *

Hermann Reutter
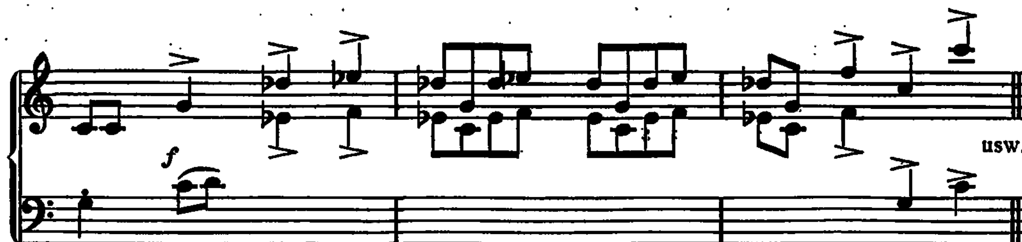
Mein *Tripelkonzert für Klavier, Violine und Cello mit Orchester, Op. 26* besteht aus vier Sätzen. Beginnt mit einer sehr ernst und breit gehaltenen Fantasia, im Orchester einleitend. Auf einem Orgelpunkt der Streicher beginnt das Klavier zu improvisieren:
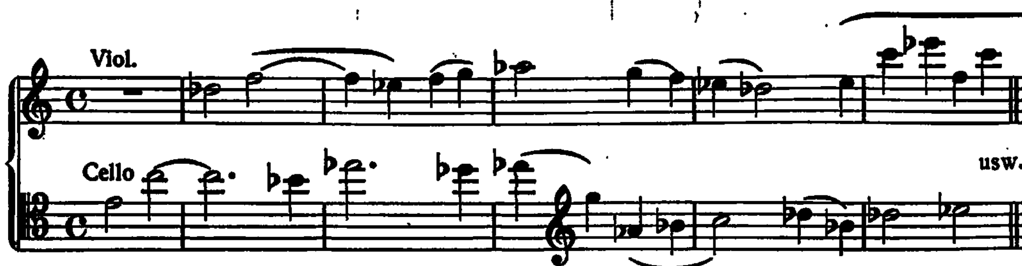




Solo-Violine und Solo-Cello, später auch Holzbläser, nehmen das Thema auf und führen es zu großer Steigerung, die durch den Einsatz des vollen Orchesters noch verstärkt wird. Ein rasches diminuendo führt zurück zur Stimmung des Anfangs. Reprise der Solostimmen, der Satz scheint in zartem calando verklingen zu wollen, da beginnt das Klavier unvermittelt allegro vivace den 2. Satz, ein Perpetuum mobile, der drei Soloinstrumente.
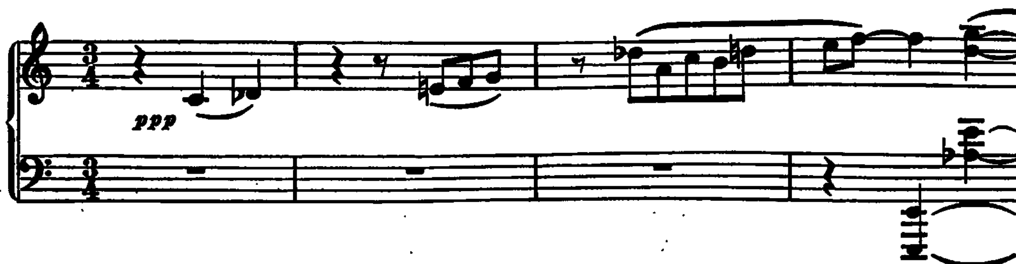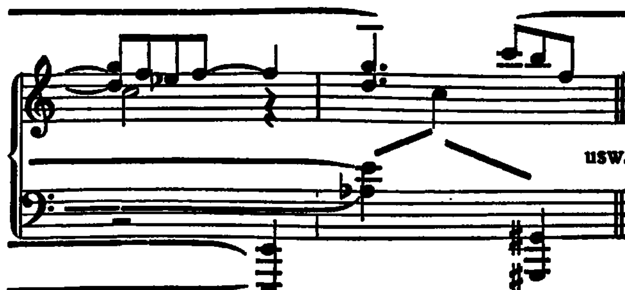




Der Satz gewinnt humoristische Züge insofern, als das Orchester immer wieder — durch falsche Einsätze — vergeblich versucht, den Anschluß an die muntere Bewegung der Solostimmen zu gewinnen, bis sich endlich alles in einem wirbelnden Triller fängt, in den, zu behaglichen Halben verbreitert, die Trompeten und Hörner das Thema schmettern.

Der 3. Satz ist ein Notturno, pp beginnend, pizzicato der tiefen Streicher, dumpfe Klänge des Schlagzeugs. Flöte, Oboe, Klarinette und Trompete, später auch Horn bringen melodische Entfaltung. Dann beginnt über dem gedämpften Streichorchester, über solistisch behandelten Bläsern Solo-Violine und Solo-Cello in allmählicher Steigerung:



Auf den Höhepunkt folgt ein langsames diminuendo, Pauken begleiten ostinato die kleine Flöte, die Musik verliert sich gleichsam in die Ferne und verdichtet sich noch einmal ganz zart zum 4. Satz: Allegretto, im Zeitmaß und Charakter eines sanft schwebenden Tanzes. Einleitend beginnt das Klavier:





Solo-Violine, Solo-Cello treten hinzu, sanft gestützt vom begleitenden Orchester. Das ganze Finale bleibt ppp, immer wie aus der Ferne, bis zum Schluß ein subito vivace mit einem ff-Akkord das Werk beendet.

* * *

Erich Walter Sternberg

Mein *II. Streichquartett* ist geschrieben 1925. — Ein Volkslied ist der Kern, aus dem sich das Werk schält, zu dem es am Ende zurückkehrt. Im mittleren langsamen Satz erklingt es erstmalig, um von da ab den Hörer nicht mehr zu verlassen. Seltsam fremdartig nicht nur im schwermütigen Mollcharakter, sondern auch in seinem visionären Ausdruck.

Es ist das Lied vom armen Päckeljuden, den der ungenannte Dichter ermahnt, sein Päckchen weiter über die mitleidslose Welt zu schleppen und aus dem Glauben an Gottes Wort sein tragisches Schicksal zu empfangen. Welch erhabener Gedanke eines verschollenen Dichters, ein über alle Kontinente zersprengtes Volk zu gemeinsamem Rhythmus aufzurufen. Hat der Hörer diesen Grundgedanken erfaßt, so wird ihm der musikalische Ablauf meines II. Quartettes keinerlei Verständnisschwierigkeiten bereiten.
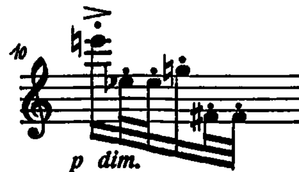
* * *

Anton Webern

Das *Trio für Geige, Bratsche und Violoncell* ist in jener Kompositionstechnik geschrieben, die Schönberg „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen" nennt. Eine bestimmte Reihenfolge der Töne der Skala gibt das Material für das ganze Werk. Außer dieser Reihe selbst erscheinen noch drei charakteristische Umbildungen: ihre Umkehrung, ihre rückläufige Bewegung im Krebsgang und deren Umkehrung, ferner Transpositionen dieser vier Formen auf die übrigen elf Tonstufen. Die Anwendung der Reihe bezweckt, formale Geschlossenheit zu erzielen, eine Funktion, welche sonst die Tonarten erfüllten. Der Ablauf der Töne ist bindend, doch erscheinen sie nicht durchwegs in einer Stimme, sondern auf mehrere verteilt, so daß die Reihe melodie- und harmoniebildend wirkt.
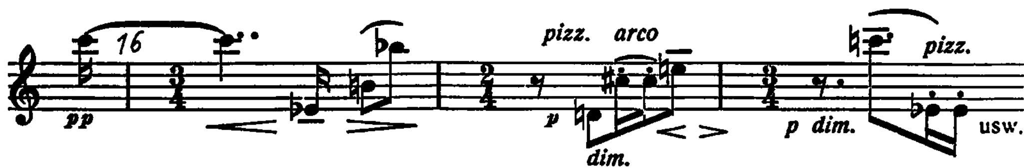
Im übrigen entspricht der Bau der beiden Sätze des Trios klassischen Formen. Der erste hat die typische kleine Rondoform des langsamen Satzes, der zweite ist ein Sonatensatz. Das Prinzip, einen Satz durch Variation von Motiven und Themen zu entwickeln, ist das gleiche wie bei den klassischen Meistern. Allerdings werden außer den bekannten Methoden der Motiventwicklung und Themendurchführung auch solche verwendet, die sich aus der Komposition mit 12 Tönen ergeben. Die Variationen und Umbildungen gehen wesentlich weiter als früher, so daß etwa ein Thema bei seiner Reprise in stark veränderter Gestalt erscheint.

1. Satz: Nach drei Einleitungstakten, welche die Reihe exponieren, erscheint der erste Teil des Hauptthemas in der Bratsche:
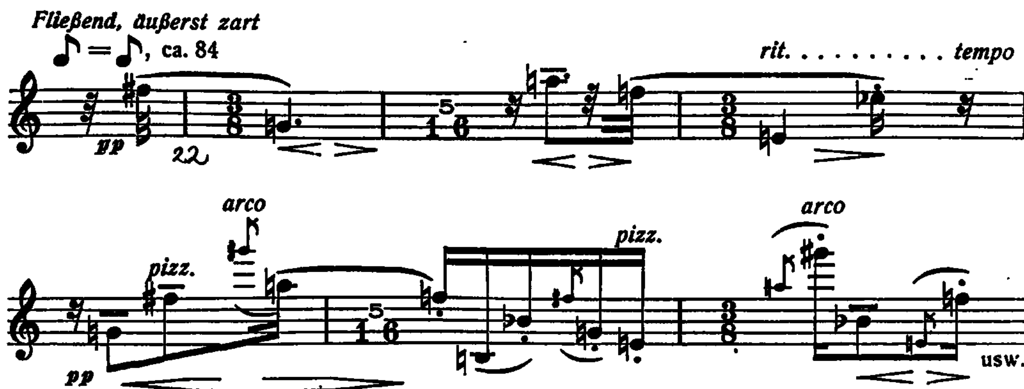
Ein Mittelteil schließt sich an, hauptsächlich bestritten von einem Motiv:



das aus dem mit *a* bezeichneten Motiv von Beispiel I entstanden ist. Die Wiederholung des ersten Teiles in der Geige rundet das Hauptthema zum dreiteiligen Lied; gleich diese Wiederholung ist ein charakteristisches Beispiel für die Variationen, welche hier Reprisen erfahren: die Töne sind beibehalten, der Rhythmus ist verschoben, die Linie der Melodie aber gänzlich verändert:

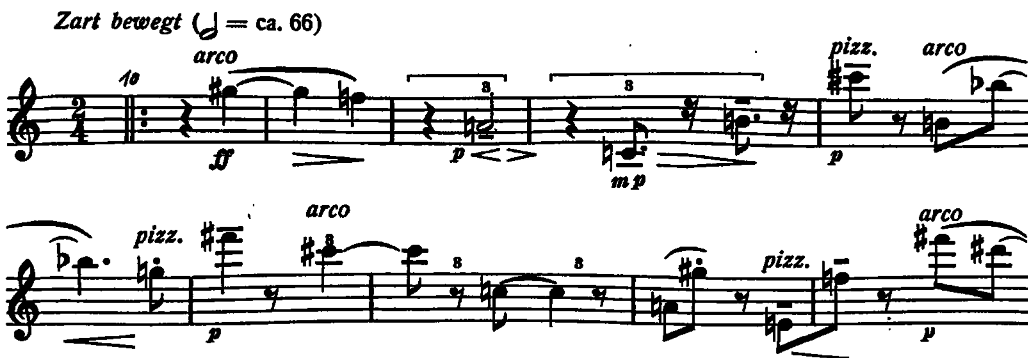


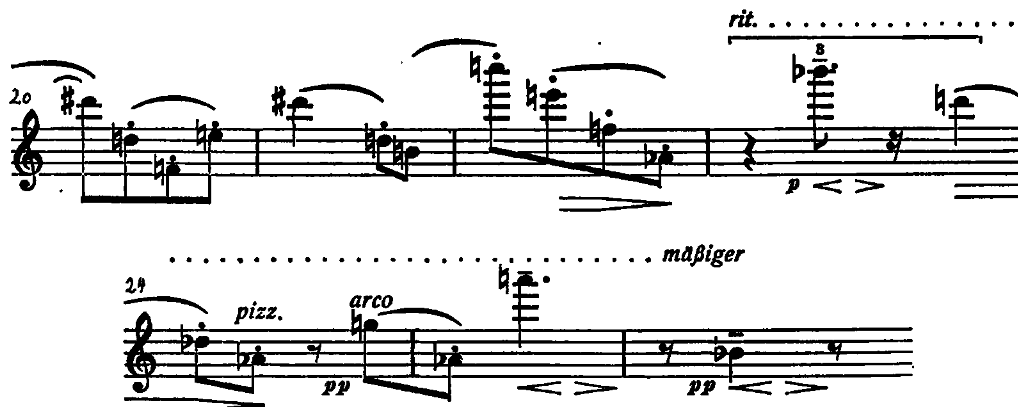
Nachstehender Seitensatz in der Geige wird vom Cello wieder mit veränderter Melodie wiederholt.
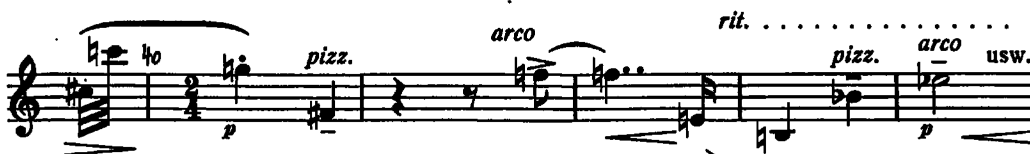


Es folgt (Auftakt zu Takt 41) die Exposition der Reihe wie anfangs, aber in anderem Rhythmus, und eine entsprechend frei variierte Reprise des dreiteiligen Hauptthemas.

2. Satz: Eine kurze Einleitung, deren Motive in Durchführung und Coda wichtig werden, geht der Exposition voraus. Hauptthema:





Die Ueberleitung führt ein Triolenmotiv und ein zweites aus einem scharf rhythmisierten Sprung bestehendes durch. Der Seitensatz:



Mit dem Auftakt zu Takt 60 setzt der Schlußsatz ein, dessen Motive zum Teil auf frühere zurückgreifen. Die Exposition wird wiederholt, diesmal wörtlich (Wiederholungszeichen). Die Durchführung besteht wie in der klassischen Sonate in der Verarbeitung des motivischen und thematischen Materials. Mit Takt 118 setzt die Reprise ein. Das Hauptthema beginnt hier erst mit seinem vierten Takt; seine ersten Töne waren noch in den letzten Akkorden der Rückführung enthalten. Die Reprise ist natürlich wieder ganz frei. Gegen Ende des Seitensatzes gewinnen Motive der Einleitung Raum, die an der entsprechenden Stelle der Exposition nur gerade angedeutet waren. Takt 172 beginnt eine Coda, die hauptsächlich von Seitensatz und Einleitung bestritten wird.
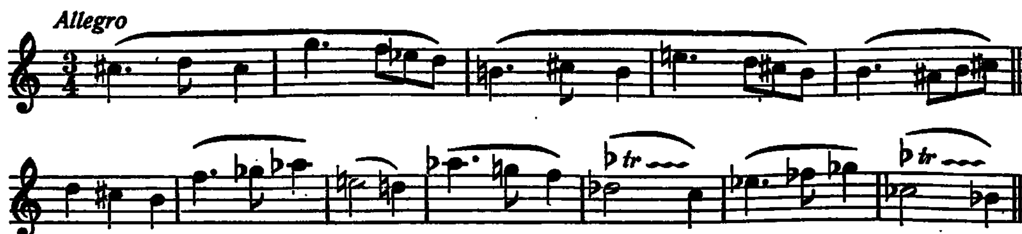
Erwin Stein.
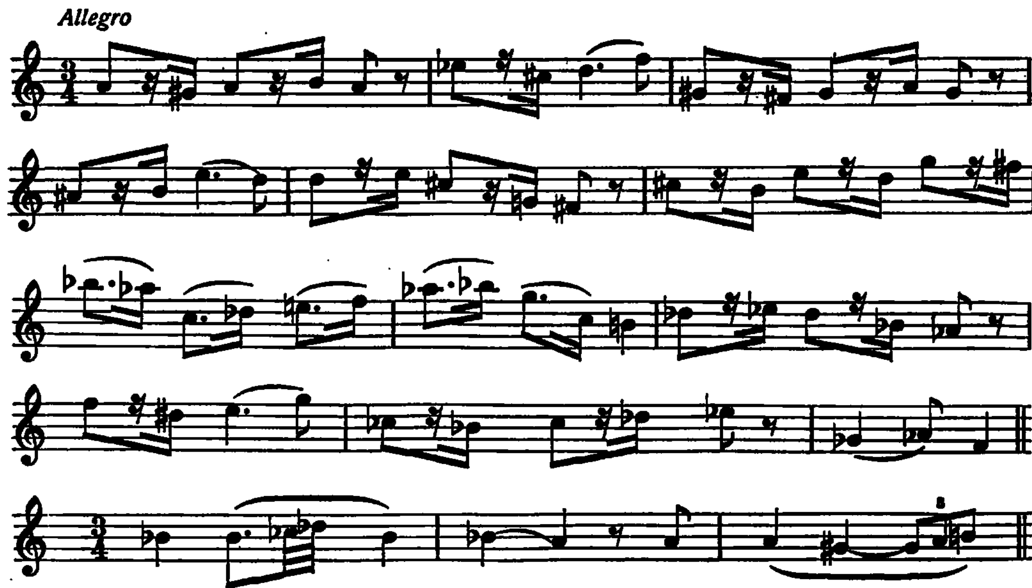
* * *

Kurt von Wolfurt

Der Aufbau meiner *Tripelfuge für großes Orchester* vollzieht sich folgendermaßen: 1. Erstes Thema (Durchführung). 2. Zweites Thema (Durchführung). 3. Erstes und zweites Thema kombiniert. 4. Drittes Thema (Durchführung). 5. Erstes und drittes Thema kombiniert. 6. Alle drei Themen kombiniert. 7. Freier Schluß, wobei das erste Thema (verkürzt und rhythmisch verändert) von drei Trompeten unisono vorgetragen wird.

Die drei Themen lauten:





Zur Notenbeilage

Othmar Schoeck

Schoeck hat als 16-Jähriger mit Liedern begonnen, die einen Reger beglückten. Das Erlebnis Schuberts, etwas später Wolfs wird fruchtbar in diesen hellen Jugendliedern, von denen doch jedes schon ein ganzer Schoeck ist. Eichendorff, Uhland, Lenau und Mörike, Heine und Hermann Hesse, aber auch Michelangelo und Li-tai-pe sind die Dichter. Ein unbedingt sicheres Gefühl für dichterischen Wert ist da, nirgends ein wertloses Gedicht, nirgends ein schwaches Lied. Die neueren Liederhefte dann, die Schoeck in eine Reihe mit den großen Liedmeistern stellten, schenken wieder Eichendorff (Weltliches und Geistliches), Uhland und Lenau, wieder Hesse, vereinzelt Spitteler und Keller, dazu ein gewichtiges Heft Goethe („Dämmrung senkte sich von oben", ... aber auch Gedankliches aus dem westöstlichen Divan!), zuletzt Hafis — Gesänge, die zum „ewigen Vorrat" deutschen Liedes gehören. Es folgen die Zyklen, abgründige Ausdrucksgebiete erschließend und die ungeheure Spannweite des Schoeckschen Geistes offenbarend, Werke außer und über der Zeit. Das Einzellied tritt auf Jahre hinaus zurück. Nur ein Lied „Die Entschwundene" (unveröffentlicht) zeugt einmal von Schoecks liebender Verbundenheit mit Kellers Lyrik, deren goldendunkle Süße und Herbe ihm wie Wermut schmeckt. Eine Lebensperiode scheint mit „Lebendig begraben" abgeschlossen. Schoeck wartet. Er sucht nie ein Gedicht „zum Komponieren"; einmal wird es zu ihm finden in einer Stunde verzauberter Natur, die im Fensterausschnitt seines Stübchens erscheint. Ein frühes Vogelgezwitscher am warmen Februartag entbindet den Wartenden; das Gedicht — lang schon gesprochen — *klingt* und wird zum Lied. — Dies ist Schoecks Fernstand in der Zeit: seine Musik, so quellfrisch-unbekümmert sie strömt, ist Künderin der Seele, des Ewigen im Menschen, erblüht darum am hellsten aus der Sprache, entzündet sich am Dichterwort. — In Storms Gedichten schlummern wohl kaum Kraft und Anreiz, aus denen je ein Zyklus sich runden mag; — der wundersame Duft der „April"-Strophe ist fast einmalig und so bleibt wohl auch dies Lied ein einzelnes. Vereinzelt steht es (zumindest bis heute) auch in seiner zarten und zugleich bestimmten Formung: luftig und doch in sich beschlossen, in den lichten Farbtönen einem Aquarell vergleichbar und dennoch auch gezeichnet, von einer B Dur-Moll-Figur andeutend begrenzt, ganz einfach-schlicht, aber beziehungsreich, hingesprochen fast und doch zu warmem Gesang sich erhebend! *Dies* ist das kleine Lied: ein Vers, aus einem Einsgefühl mit der Natur empfangen, ihr leise und andächtig wiedergesungen. *Willi Schuh.*

Hermann Reutter

Das Erleben des biblischen Stoffes im Barock hat nichts von jenem theatralischen Geschmack, der zwischen 1820 und 1920 mit den äußerlichen Mitteln der Exotik und Archaik seinem Vorwurf nahezukommen suchte. Echter Barock ist vielmehr, daß der Künstler den seelischen Eindruck empfängt und im übrigen, wir können sagen unbekümmert, als Kind seiner Zeit komponiert, in unserm Falle streng und recht musiziert. Biber, ein Salzburger um die Wende des 17. Jahrhunderts, hat Violinsonaten mit biblischen Motiven in Zusammenhang gebracht; wer die Sonaten kennt, wird zugeben, daß sie auch ohne Programm bestehen. In diesem Sinne sind Reutters Passionsinterpretationen ein Kind des Barock. Typisch für diese Wiedergeburt ist die neue Geistigkeit, die mit dem erfolgten Formwandel, der melodisch-kontrapunktischen Bearbeitung des Einfalls — Invention, nicht Impromptu — in Wechselwirkung sich befindet. Die Themen der langsamen Sätze bei Reutter haben gleichfalls ganz und gar das Kennzeichen des Neuen: sie sind wie Typisierungen einer unendlich tiefen Gebärde; so breit fließen auch auf den Bildern alter Meister die Falten der Gewänder. Die Richtung dieses neuen Klavierstils geht nach dem eigentümlichen Notenbild früher Klavierkunst hin, wo mit den Akkordklangtürmen der Orgel, dünnfädige lineare Zweistimmigkeit oder unisones Singen sich verstrickten. Auch in Reutters jüngstem biblischen Werk, dem Einakter „Saul" (für Baden-Baden), ist das Klavier im Sinne barocker Instrumentalmusik behandelt. A. B.

Bücher und Noten

Hermann Grabner, Media in vita in morte sumus, op. 24, und *Fantasie* über das *liturgische Paternoster*, op. 27 (C. F. Kahnt, Leipzig), *Werner Wehrli, 8 Choralvorspiele*, op. 14 (Gebr. Hug, Zürich und Leipzig).

Es ist auffallend, wie sehr die früheren Regerschüler vom Stil ihres Meisters abrücken: vor zwanzig Jahren zeigten die Orgelwerke von Josef Haas, Karl Hasse, Landmann, Hoyer und anderen genau dasselbe minutiöse Notenbild mit vielen Vorzeichen, kleinsten cresc. und dim., mit fff und ppp — jetzt sieht bei Grabner alles weitflächiger, heller aus (bezeichnend auch, daß nun, nachdem Reger aus der protestantischen Choralwelt die Rosinen herausgeholt hat, die gregorianischen Cantus firmi drankommen!), und man spürt einen erfreulich starken neuen Stilwillen, hinter dem nur leider manchmal die Kraft der Erfindung zurückbleibt. — Wehrli, mir sonst unbekannt, wirkt durch Farbe, Stimmung und Tonmalerei (z. B. zu „Wachet auf" ein Carillon als ostinater Tenor); vielleicht würden diese Mittel auf größere Strecken versagen, aber die Stücke sind kurz, sie haben mich, bei allem Mißtrauen gegen „stimmungsvolle Choralvorspiele" gefesselt.

Hermann Keller.

*

G. Böhms Orgel- und Klavierwerke. Bd. I der Veröffentlichungen des Leipziger Kirchenmusikalischen Instituts. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Georg Böhms Orgel- und Klavierwerke, von denen nur ein ganz geringer Teil in spärlichen Neudrucken (Anthologien von Straube, Niemann etc.) dem Praktiker bisher zugänglich war, sind nunmehr in ihrem gesamten Umfang als Band I einer Gesamtausgabe von Dr. Johannes Wolgast unter Beifügung einer historischen Einführung und eines kritischen Kommentars (Quellen und Revisionsbericht) neu herausgegeben worden. Den musikalischen Inhalt dieses Bandes bilden zunächst freie Klavier- und Orgelstücke (Präludien u. ä.), glänzende, phantasieerfüllte Spätprodukte der norddeutschen Orgeltradition. Hieran schließt sich eine Reihe von Klaviersuiten, welche die von Froberger inaugurierte Entwicklung der französischen Suitenform auf deutschem Boden in ihrer letzten Phase vor Bach repräsentieren. Den Beschluß bilden Choralarbeiten; sie haben teils die Form des sog. „pietistischen" Orgelchorals (Buxtehude!), teils stellen sie im Klavierstil abgefaßte Variationenreihen über den Cantus firmus dar (Choralpartite; vgl. die Musikbeilage des Weihnachtsheftes). — Der praktische Musiker wird von der beigegebenen Verzierungstabelle sehr erfreut sein; insbesondere werden Organisten es dem Herausgeber zu danken wissen, daß er die Setzung alter Schlüssel (Altschlüssel! vgl. die sonstigen Denkmälerausgaben älterer Orgelmusik) peinlich vermieden hat.

Fritz Dietrich.

*

Aus den Städten

Dessau. Am 5. April erfuhren *Moussorgskys* geniale Impressionen für Klavier, genannt *„Bilder einer Ausstellung“* am Dessauer Friedrich-Theater im Rahmen einer Veranstaltung der *„Jungen Bühne“* eine Wiedergabe, die für die Zukunft Bedeutung haben wird: das Moussorgskysche Werk, ein Standwerk des Impressionismus als Auftakt für kommende Kunst! Sollten wir wieder zu einem längst überwundenen Standpunkt, wie man so schön sagt, zurückkehren? Daß dem nicht so ist, dafür bürgt der große Maler und Meister am Dessauer Bauhaus *Wassily Kandinsky*. Dieser Künstler gestaltet nicht etwa nach der Moussorgskyschen Musik ein Ballett, ebensowenig sucht er unter einem neuartigen Gesichtspunkte die Aquarelle und Zeichnungen des Architekten *v. Hartmann*, so, wie sie Moussorgsky inspirierten, sinnlich greifbar zu machen. Kandinsky schuf im Gegenteil als ein Eigener nicht nach der Musik, sondern mit dieser zusammen etwas Neues, Einheitliches und legte damit den Weg frei für eine ganz eigenartige Verbindung von Musik, bildender Kunst und Tanz, eine Verbindung, die unbedingt Schule machen wird. Zwar liegt hier erst ein Anfang vor, aber dieser Anfang ist überzeugend. Die innige Verschmelzung der Kandinskyschen Kunst mit Moussorgskys Musik konnte nur dadurch gelingen, daß dieser Maler aus innerer Notwendigkeit heraus intuitiv zu diesem Problem geführt wurde. Kandinskys Gemälde sind ja hinlänglich bekannt, so daß man hier nicht mehr auf die Schaffenskraft dieses Künstlers einzugehen braucht. Das Wesentliche an diesen Malereien ist die ungeheuer folgerichtige Organik ihrer meist geometrischen Formen, die zielbewußte Aufteilung der Flächen und die Ausnutzung der meist rein gegebenen Farbwirkungen. Ein Beweis für die künstlerische Schaffenskraft Kandinskys ist es, daß in seinen fast ganz ins Absolute hinüberspielenden Kunstwerken Spannungen von einer Intensität erzielt werden, die den Bildern einer anders gearteten Formengebung unbedingt ebenbürtig sind. Kandinsky bedurfte nur noch eines Faktors, um seine bis ins Differenzierteste gesteigerte Ausdrucksweise entwickeln zu können. Dieser Faktor stellte sich ihm als der zeitlich wahrnehmbare Rhythmus dar. Durch ihn wurde meiner Ansicht nach Kandinsky zum Bühnenbildner. Was wir in den Bildern einer Ausstellung sahen, war die Kunst des Kandinskyschen Gemäldes mit all seiner straffen Gesetzlichkeit. Dieses tat sich aber jetzt als ein bewegtes Formen- und Farblichtspiel kund, dem sich auch der menschliche Körper mit seinen Bewegungen streng formal unterordnen mußte. Die tänzerischen Darsteller, *Lore Jentsch* und *Günter Heß*, hatten sich diesen Stil in ganz vollendeter Weise zu eigen gemacht. Es sollen nun hier nicht die Schönheiten jedes einzelnen Bildes klargelegt werden, sowie ihre Beziehungen zu den Bildern, die Moussorgsky beeindruckten. Tatsächlich besteht hier derartiges ganz unverkennbar, man vergleiche die beiden Juden, „Marktplatz in Limoges“, „Catacombae“, „Die Hütte der Baba-Yaga“ und vor allem „Das große Tor von Kiew“. Das Wichtigere bleibt bei diesem Kandinskyschen Bühnenwerk die organische Beziehung seiner bewegten Formen- und Farblichtkomplexe untereinander. Durch sie entsteht nämlich auf der Bühne sukzessiv eine Sinfonie, die der Einheit, welche die Moussorgskyschen Kompositionen auszeichnet, unbedingt analog ist. Die Musik gewinnt durch Kandinskys Bild unbedingt an Plastik, das Bild wiederum durch die Musik an Bewegtheit, wie sie idealer gar nicht zu denken ist. Man verwechsle übrigens dieses Bühnenwerk beileibe nicht mit der Farblichtmusik eines Alexander László. Hier handelt es sich stets nur um zufällige, rein sekundäre Formen, die durch nicht immer einwandfreie Folgerungen von der Musik und ihren Gesetzen abgeleitet werden. Kandinskys bewegte Formenkunst ist aber wirkliche Kunst, die, weil geformt aus der Hand des Schöpfers, den Charakter einer ganz bestimmten Eindeutigkeit und objektiven Klarheit in sich trägt.

Ziemlich unmotiviert beschloß man leider diesen höchst anregenden Abend mit *Kurt Weills* neuestem Opernwerk *„Der Zar läßt sich photographieren“*. Was der Komponist und sein Textdichter hier bringen, hat mit eigentlicher Kunst sehr wenig zu tun. Das Positive, was sich über das Ganze sagen läßt, ist nichts anderes als Theatralik, die dank der gewohnten Bühnenroutine Kaisers ihre Wirkung auf ein anspruchsloses Publikum nicht verfehlen kann. Dieses Werk würde sich im Kabarett als gesprochener Sketsch mit obligatem Grammophon (Tango Angèle) gar nicht so übel ausnehmen, aber im

Theater als Oper — wirklich dagegen erweist sich der jetzt so allseitig verpönte Meyerbeer als Puritaner. Opernregisseure haben daher auch alle Hände voll zu tun, diese an sich tote Oper durch Bühnenkniffe schmackhaft zu machen, so Walter Brügmann in Leipzig und in Dessau der äußerst begabte Intendant Dr. *Hartmann*. Letzterem steht ein Bühnenbildner *Julius Hahlo* zur Seite, der durch seine Gestaltung des Ateliers Angèle, das von Pariser Straßenbildern, Lichtreklamen und dergleichen überschnitten wird, ein Bild von jener Großstadtzivilisation hervorzauberte, nach der sich Weill und Kaiser trotz Ansätzen von Shimmywirkungen und sprachlichen Schlagerwendungen vergeblich sehnen. Dabei soll aber nicht verschwiegen werden, daß dieses Bild unbedingt stark von ähnlichen Inszenierungen eines Meyerhold und Tairoff beeinflußt war. Gezwungen durch die beengten Dessauer Bühnenverhältnisse hatte Dr. Hartmann entgegen der Vorschrift, den Chor der Männer mit langen Bärten im Orchesterraum in einen Chor von Bolschewisten umgewandelt. Diese schmetterten teils stehend auf der Bühne, teils aus Luken, die sich ober- und unterhalb des Ateliers öffneten, ihr „der Zar läßt sich photographieren" dem Publikum entgegen. Diese neue Nüance wirkte oft störend und brachte die sogenannte Opera buffa um den einzigen witzigen Einfall, auf den ihre Autoren gekommen waren. Sonst wurde außerordentlich flott gespielt. Alles stand auf Bewegung. Herr *Paulus* als Zar, die Damen *Voth-Angèle, Türk-Rohn* — die falsche Angèle, Dr. *Nietan* als Anführer der Verschwörer und das übrige Ensemble waren vortrefflich im Spiel. Ob dies auch bezüglich des Gesanglichen zutraf, war schwer zu sagen, da Weills Musik den Parlandostil auf Kosten einer wirklichen gesanglichen Linie bevorzugt. Daher sprachen auch die Sänger mehr als daß sie sangen. Sicher war dies die einzige richtige Lösung des ganzen Problems. Die Musik lenkte nicht vom Spiel ab, und der vielverheißende Untertitel dieses Werkes „Opera buffa" schwebte wenigstens nicht gänzlich in der Luft. — Generalmusikdirektor *Rother* hatte die musikalische Leitung beider Werke übernommen. Die Kapelle brachte unter seiner Stabführung die trefflich instrumentierten Moussorgskyschen Klavierkompositionen einfach hinreißend zum Ausdruck. In Weills Oper beschränkte sich dagegen der Orchesterklang auf dezente Zurückhaltung. Das Gestaltlose und Unplastische, das der Musik dieses Werkes eigen ist, wurde hierdurch zu einem kontinuierlichen Geräusch herabgemindert. Immerhin wirkte dies nicht unangenehm, und man konnte sich trotzdem an der farbenfrohen und lebhaften Inszenierung Dr. Hartmanns erfreuen. Unter großem Beifall wurde dann auch das Weillsche Werk aufgenommen, und Darsteller wie Spielleiter konnten sich des öfteren an der Rampe zeigen. Das gleiche gilt auch von dem Kandinskyschen Werk, doch wurde hier der Beifall von einigen wahrhaft Kunstbegeisterten bestritten. Nun — das braucht aber nicht immer die Schuld des schöpferischen Künstlers zu sein.

Friedrich Böttger.

*

Hannover. Am Tage, bevor *Ign. Liliens* dreiaktige Oper „Beatrys" in unserer Stadt zur ersten deutschen Aufführung gelangte, bescherte uns das städtische Schauspielhaus drei Uraufführungen tänzerischen Charakters: eine Tanzsuite von *Egon Wellesz*, der seit seiner „Prinzessin Girnara" damit zum ersten Male wieder bei uns zu Wort kam; eine an *Hindemiths* Musik für mechanische Orgel angelehnte Tanzhandlung und das groteske Tanzspiel von *Wilhelm Grosz* „Baby in der Bar". — Diese drei in schärfstem Charaktergegensatz stehenden Stücke setzen das Dasein einer Tanzgruppe voraus, die stärkste Belastung verträgt. Wir besaßen eine solche Tänzerschar in *Niedeckens* Zeiten und besitzen sie, seit sich die neue Theaterleitung überzeugt hat, daß es mit dem von ihr beliebten Lämmerhüpfen doch nicht gehe, nun wieder; die Verpflichtung des zeitweilig an Berlin abgegebenen (nach Wien berufenen) Tänzers *Harold Kreutzberg* bedeutet die Rückkehr des alten Geistes in unsere technisch ausgezeichnet geschulte, von *Yvonne Georgi* geleitete Truppe.

Von den drei der tänzerischen Behandlung unterliegenden Musiken ist die von Grosz am meisten naturnah: echte Tanzmusik mit Boston, Shimmy, Tango, Blues, Charleston. Und doch wurde nach ihr verhältnismäßig wenig getanzt, weil man alle Hände voll zu tun hatte, die Handlung (für deren „Erfindung" *Béla Baldsz* zeichnet) zu erledigen. Diese Handlung setzt bei der Musik einen parodistisch-grotesken Charakter voraus, der nur in den Szenen der einem Vorstadtkino entsprungenen tragischen Mutter (das Baby, versteht sich) durchgeführt

werden konnte, weil die Tänze, von sich aus mit Ironie gesättigt, eine Uebersteigerung nach Seiten des hemmungslosen Ulks nicht mehr vertragen. Uebrigens ist die Musik erfindungsreich, frisch, witzig, und ihre rhythmische Struktur wird ihr auch die Neigung der Laien sichern. Die Aufführung des übermütigen, aber in der Stimmung nicht recht gesteigerten Stückes war ausgezeichnet durch die Leistung *Kreutzbergs*, dem es gelang — und nicht zum ersten Male gelang —, der äußersten Farce einen leisen tragischen Unterton abzugewinnen, der die Beziehung zum Menschlichen, das immer das Maß der Dinge bleiben wird, glücklich herstellte. Eine stark faszinierende Wirkung ging von dem „Seltsamen Hause" aus, in dem Hindemiths mechanische Orgel aufgestellt war. Dieses unheimliche Nichts von einer zwischen gespenstigen Erscheinungen und doch im Kreise der Wirklichkeit vorgehenden Handlung macht der choreographischen Erfindung Yvonne Georgis alle Ehre. Das Satanische des Hindemithschen Kontrapunkts, der alle Formen von der Fuge bis zum Walzer bestreicht und, bei Ausschaltung menschlicher Vermittlung, in Zeitmaß, Stimmenzahl und rhythmischer Umstülpung keine Grenzen zu scheuen hat, kann ja tänzerisch eigentlich ebenso wenig ausgedrückt werden, wie das Vollblütige dieses Musikantentums danach verlangt; und doch bestand ein geheimer, wohl nur fühlbarer Zusammenhang zwischen der rasenden Orgel und den seltsamen Bewohnern des Hauses: einer Zirkusreiterin (Mila Cirul), einem Krüppel (Kreutzberg), dem Matrosen (von Hacht), der Dirne (Ilke Schellenberg), der Nachtwandlerin (Y. Georgi), Liebespaaren und Bettlern. — Die vier Klavierstücke von Wellesz, von Herrn *Fr. Wilckens* sehr schön auf dem Flügel gespielt, sind für den großen Raum zu intim; gerade in dem Unaufgedonnerten ihrer Art, sich zu geben, liegt ihr eigentümlicher Wert und Reiz, dessen lineare, akzentlose Qualität sich mit der Verringerung der Stimmenzahl nur erhöht. Die tänzerische Wiedergabe dieser eine aus anderen als musikalischen Gründen versammelte Hörerschaft notwendiger Weise befremdenden Kunst machte den von uns gelegentlich schon beobachteten Fehler der Ueberfüllung der Szene; auch erschienen die choreographischen Bewegungszüge zu hilflos, als daß sie mit dem Fließen dieser Töne in innere Beziehung gebracht werden könnten.

Th. W. Werner.

Mitteilungen

— Dr. h. c. *Arnold Mendelssohn,* Darmstadt, sowie *Heinrich Kaminski* in Ried (Oberbayern) haben von der Preußischen Akademie der Künste den staatlichen *Beethoven-Preis* in der Höhe von 10 000 Mark zu gleichen Teilen verliehen bekommen. A. Mendelssohn, Sohn eines Vetters von Felix M., genießt den Ruf eines bedeutenden Theorielehrers und gilt als Hauptstütze heutiger protestantischer Kirchenmusik. Kaminski ist eine der stärksten Individualitäten gegenwärtiger Komponistengeneration, atonalen Tendenzen abhold, formal und kulturell Bindung zum Mittelalter erstrebend.

— *„Der unsterbliche Franz"* ist ein Schubert-Stück der Wiener Volksoper betitelt. Text von dem Musikschriftsteller und Dichter *Ernst Decsey,* Musikzusammenstellung von *Julius Bittner.*

— Im neuen kgl. Theater *Rom* kam eine Oper „Daphni", die die Beziehung des Sohnes Hermes' mit der sizilianischen Schäferin Egle zum Inhalt hat. Komponist ist Maestro *Giuseppe Mulé,* der Direktor des Conservatorio di Musica S. Cecilia; die Partitur wandelt in der Puccini-Nachfolge.

— Die Opéra Comique, *Paris,* brachte in Uraufführung den „Pauvre Matelot" von *Darius Milhaud,* Text von *Cocteau.* (Wir kommen darauf zurück.)

— In *Mainz* ist ein Operchen des bedeutenden italienischen Komponisten *Franc. Malipiero,* in der Uebertragung R. St. Hoffmanns mit dem Titel „Der falsche Harlekin" herausgekommen. Generalmusikdirektor *Breisach* dirigierte, *Paul Weißleder* inszenierte. Das Bühnenbild stammte aus Dortmund.

— Zur reichsdeutschen Uraufführung des „Nerone" von *Boito* bemerkt A. Baresel: Den „Nerone" habe ich in der offenen Arena in Verona gehört; mit 120 Mann Orchester, unerhörtem Pomp, glanzvollem Publikum, unter italienischem Nachthimmel. In den Mauern der Arena noch die „Speirinnen" der kulinarischen, gargantuanischen, nächtlich schwär-

menden Römer. 20 000 todschicke Besucher bis auf die höchsten Stufen. Mächtige Chöre entsteigen den Kolossalmauern. Eine Oper für Freiluft, nicht für unsere geschlossenen Häuser. (Bericht über die *Stuttgarter* Aufführung folgt.)

— *Mraczeks* Oper *„Madonna am Wiesenzaun"* (Herrn Dürers Bild) ist nächst den Aufführungen in Nürnberg auch in Hannover, Altenburg, Danzig, Duisburg, Prag und Weimar gegeben worden. Annahme liegt vor in Bamberg und Saarbrücken.

— *Wolf-Ferraris* Oper „Sly" kommt im Oktober in Dresden, sodann in Hamburg und Braunschweig. Sie war kürzlich als Galavorstellung für den italienischen König angesetzt, das Mailänder Attentat hat diese Aufführung vereitelt.

Schweiz: Ernst Kreneks Klavierkonzert Op. 18 wurde in einem Sinfoniekonzert unter *Albert Nef* in Bern von dem bekannten Pianisten *Franz Josef Hirt* vorzüglich interpretiert. — Die Tagore-Gesänge für Frauenchor und Orchester von *Hans Gál* kamen in einem von *Hans Lavater* geleiteten Konzert zur Schweizer Erstaufführung. — *W. Schuh.*

— Das *Wendling-Quartett* machte das Stuttgarter Publikum mit einem Quartett *Wilh. Kempffs* bekannt (für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello), wozu die Kritik bemerkt, es handle sich um ein ungesucht klangfrohes Werk mit Neigung zu reicherem Themenwechsel; ein Adagio con melancolia sei hervorzuheben.

— *Alban Berg* hat eine Anzahl älterer Lieder (1907) für den Rundfunk bearbeitet; in einer Konzertmatinee des Wiener Rundfunks wurde diese Fassung uraufgeführt. (Wir verweisen bei dieser Gelegenheit auf eine neue Instrumentationstechnik, die von den Errungenschaften der Moderne: Radio, Grammophon, ihren Ausgang nimmt.)

— Der *Hamburger Lehrergesangverein* brachte unter *E. Papst* a cappella-Werke von *Andreae, Suter, Woyrsch, J. Haas,* sodann *Bruckners* „Helgoland", *Woyrschs* „Ode an den Tod", *Sekles'* „Variationen über Prinz Eugen" und von *Frischenschlager* „Das feurige Männlein".

— *Jos. L. Wenzl,* St. Pölten, bekannt durch seine „Deutschösterreichische Künstlerbilder", durch Orchesterwerke und Kompositionen, die der Wiener Lehrer-a cappella-Chor erfolgreich aufführte, erhielt beim Preisausschreiben um den Preischor für das *Wiener Sängerfest* den 5. Ehrenpreis. Den I. Preis erhielt der Nestor österreichischer Chorkomponisten *A. Kirchl.* Fast 1200 Komponisten hatten sich beteiligt.

— *Paul Kletzki* dirigierte in Dortmund seine erfolgreiche I. Sinfonie.

— In seinen Orgelabenden in der *Leipziger* Andreaskirche hat *Georg Winkler* zur Aufführung gebracht: *O. Beck,* Passacaglia und Doppelfuge über eigene Themen, *Joh. Platz* aus Gößnitz i. Thür., cis moll-Adagio für Violine und Orgel und Choralfuge, *R. C. v. Gorrissen* in Hannover, Schlichte Weisen für Violine und Orgel, *P. Krause,* „Consolation" für Orgel, *L. Penzlin,* Berlin, Fantasia capricciosa für Violine und Orgel.

— *Ernst Roters,* Hamburg, wurde mit Werken verschiedener Gattung in Holland aufgeführt und gibt in Brüssel einen Kompositionsabend.

— *Kreneks „Jonny"* hat in Budapest die nationalistischen Studenten hochgebracht, aber nicht nur sie, sondern auch 200 Zigeuner, die sich vor dem Opernhaus zusammenrotteten und als Demonstration gegen Negermusik ungarische Weisen fidelten. — In Wien war die „Jonny"-Aufführung eine Inszenierungstat des geistvollen Nachfolgers Alfred Rollers: Prof. *Oskar Strnad.* Weitere Verdienste konnten beanspruchen *Rob. Heger* und *A. Jerger.*

— Die *Volksoper Wien* brachte ein Werk des italienischen Opernkomponisten *Vittorio Gnecchi* heraus: „Rosiera", wobei Dr. *Ludwig Kaiser* dirigierte und der Leiter der Volksoper, Prof. *Rainer Simons,* die Regie inne hatte. Von Gnecchi, der ja anläßlich der Straußschen „Elektra" in einen Plagiatstreit mit dem deutschen Komponisten verwickelt war, kam bereits 1910 in Wien eine Oper „Cassandra". Der „neue" Gnecchi scheint in den Bahnen eines vornehmen Traditionalismus zu wandeln.

— Die dem bedeutenden italienischen Musikforscher und Komponisten *Dom. Alaleona* untergeordneten *„Römischen Madrigalisten"* gaben im Augusteo ein beachtenswertes Konzert. Es kamen Werke von Alaleona und *Lor. Perosi,* der bis zum Krieg Dirigent der Sixtinischen Kapelle war, dann aber Werke des Barock: von *Alessandro Striggio* das Finale der Madrigalkomödie „Geschwätz der Waschfrauen" (ein unmittelbarer Vorläufer der Oper), von *O. Vecchi* der „Tedesco", womit ein radebrechender trinkfester Deutscher karikiert wird.

— Anläßlich der Wiedergabe der *„Kunst der Fuge"* in Winterthur hatte *Scherchen* an der Graeserschen Bearbeitung Aenderungen vor-

genommen. Die bisherige Instrumentation scheint demnach noch keine endgültige zu sein.

— *Rom:* Das Teatro Costanzi ist jetzt „Kgl. Operntheater" geworden. Die Einweihungsoper war der „Nero" des A. Boito, der jetzt auch in Stuttgart kommt. Der berühmte Amerikageeichte Dirigent Gino Marinuzzi leitete die Vorstellung.

— Der bisherige Intendant des Landestheaters Rudolstadt, *Erwin Hahn*, ein Schwabe, geht als Intendant ans *Heidelberger Stadttheater*.

— Die Opernspielzeit im *Londoner Covent Garden* dauert vom 30. April bis zum 6. Juni. Die deutschen Opern werden von *Br. Walter* und *Rob. Heger* dirigiert.

— Der „Salzburger Chronik" entnehmen wir folgende Randglosse zu *Jos. Meßners* D dur-Messe: „Der Sohn unseres dem Dämon Technik verfallenen Jahrhunderts hat keine Zeit zu behaglichem Ausspinnen des hl. Textes. Sachlichkeit ist für ihn erstes Gebot. Wie sein Orgelstil ist seine gesamte Musik getragen von Bachs und Regers tektonischem Formwillen, von selbstentsagender Formzucht. Hart und klobig setzt er seine scharf konturierten Tonfiguren nebeneinander, türmt sie übereinander, ohne je dürftig und nüchtern zu wirken: mehr als einmal mußte ich an Egger-Lienz und Anton Faistauer denken!"

— Eine Lukas-Passion von *Otto Barblan*, dem einstigen Faißt-Schüler und bekannten schweizerischen Kontrapunktiker und Dirigenten, wurde in der Kathedrale St. Pierre in Genf aufgeführt. Ueber das in den Kriegsjahren entstandene Werk schreibt G. Bundi im „Berner Bund": „In der Form schließt sich Barblan eng an die alten Meister an. Wo es nötig erscheint, läßt er die Stimmen hart aufeinander stoßen, für welsche Ohren vermutlich wenig erfreulich, dem Sinn der großen Tragödie aber durchaus entsprechend. Der Komponist hat nach dem deutschen Text gearbeitet, und so ist das Material auch auf deutsche Aufführungen eingerichtet."

— Die Ortsgruppe *Kassel* und Umgebung des *Deutschen Chormeisterverbandes*, Sitz Berlin, veranstaltete am 10. bis 12. Mai einen Chormeister-Fortbildungskursus. Für denselben waren folgende hervorragende Dozenten gewonnen worden: H. Stephani, Marburg (Volks-Kunstlied), A. Mendelssohn, Darmstadt (Bach), Philipp Heid, Berlin (Orchesterpartitur), Rich. Laugs (Aus der Praxis), Erich Mauck, Berlin (Der Chor als Ausdrucksmittel), K. Hallwachs, Kassel (Das einstimmige Lied), F. Hoffmann, Kassel (Schulgesangfragen).

— *Tanz:* In *Hannover* gelangten die „4 Tanzstücke für Klavier", worin *Egon Wellesz* neue Ziele verfolgt, durch *Yvonne Georgi* und *Harold Kreutzberg* zur Uraufführung. (1. Tanz: Kreutzberg und 5 Mann; 2. Tanz: Georgi und 5 Männer; 3. Tanz: Georgi und Kreutzberg; 4. Tanz: Solisten und Ensemble.)

— *Tanz:* Die Sommerkurse der *Schule Hellerau-Laxenburg*, im Schloß Laxenburg bei Wien, werden in der Zeit vom 4.—31. Juli und 3.—30. August abgehalten.

— Der „*Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer*" und der „*Berliner Tonkünstlerverein*" feierte ein bemerkenswertes Jubiläum. Der ehemalige Berliner Vorsitzende und Ehrenmitglied *Siegfried Ochs* beging am 19. April den 70. Geburtstag. Am gleichen Tage wurde *Max von Schillings*, der Ehrenvorsitzende des „Reichsverbandes", 60 Jahre alt, während das Beirats- und Ehrenmitglied *Hugo Kaun* vor kurzem seinen 65. Geburtstag begehen konnte. Die musikalischen Verbände würdigten diese Festtage durch ein Bankett, an dem führende Tonkünstler und Vertreter der Stadt Berlin und der Staatsbehörden teilnahmen.

— *Max v. Schillings 60 Jahre alt:* Seinen 60. Geburtstag beging der Komponist bedeutungsvoll in Stuttgart, und zwar kam „Mona Lisa" unter seiner Leitung als Festvorstellung, Moje Forbach wie einst Barbara Kemp hatte die Titelrolle, Glanz und Feier lag über der Aufführung und noch mehr als sonst nach dieser Oper gab es zahlreiche Hervorrufe. Ist es nicht ein Beweis für die Eigengesetzlichkeit der Bühne, daß ein mit Intelligenz und dramatischem Instinkt gefügtes Werk, eine sehr bewußte und bewußt aggressive Musik, getragen von einem die zivilisierte Welt erregenden Stoff, blutgeborenen Schöpfungen gleich durch die Opernhäuser aller Länder zieht! Mit dieser „Mona Lisa" wird der Komponist Schillings der nächsten Generation überliefert werden, nicht mit den Liedern, der wählerisch geformten Kammermusik, den Nach-Wagner-Opern, geschweige dem Wildenbruchschen „Hexenlied", einer Generation, die sich dann noch der kunstpolitischen Stellung erinnert, die Schillings heute einnimmt. Ohne den konservativen Block mit seinem Namen zu überschatten, ist er Sachwalter einer durch den Internationalismus ge-

fährdeten Gruppe, nicht so leidenschaftlich wie Waltershausen, wärmer als der reichlich interesselose R. Strauß. München umfaßt die Lehrjahre im Leben Schillings', Stuttgart, damals ein Hort an klangvollen Bühnennamen, die meisterliche Zeit, und dann kam der Berliner Intendantenposten, der, ob mit Recht oder Unrecht die Entlassung erfolgte, eindeutig sagte, daß eine geheimrätlich anmutende Persönlichkeit sich mit dem lebhaften Willen einer Zeit, mit den Sensationsbedürfnissen einer Weltstadt schlecht vertrug. Seitdem wird der Name Schillings, wenn es kriselt, viel genannt, in Frankfurt, in Königsberg hoch im Norden, während der Künstler, Auslandspionier für das Werk Wagners und das seine, in Barcelona weilte. Man darf erwarten, Schillings künftig nicht bloß bei deutschen Musikfesten zu begegnen. A. B.

— Das unter P. *Scheinpflug* stehende *Reger-Fest* in *Duisburg* (7.—10. Juni) bringt Lieder, gesungen von *Clara Wirz-Wyss*, Zürich, und *Cornelis Bronsgeest*, Berlin, begleitet von *K. H. Pillney*, sodann unter Leitung von *Walter Josephson* a cappella-Chöre, gesungen vom *Rhein. Madrigalchor*. Den Abschluß bilden die beiden Chorwerke „Der Einsiedler", das Requiem und der 100. Psalm.

— Zur Einweihung der neuen *Passauer Orgel*, der größten Orgel der Welt (das bisher größte Werk leistete sich ein amerikanisches Warenhaus) spielt der Augsburger Virtuose *Artur Piechler* Regers op. 135 b und eine Toccata von Rossi in eigener, bei Simrock erschienener Bearbeitung.

— Als Abschluß des Konzertjahrs veranstaltet die Stadt *Bochum* anfangs Juli ein mehrtägiges *Brucknerfest*. Das *Treichler*-Quartett ist beteiligt, die Oberleitung hat *Leop. Reichwein*.

— *Wettbewerb für rhein. Komponisten:* Der *Provinzialverband Rheinland* im Reichsverband Deutscher Tonkünstler errichtete eine *Beethoven-Stiftung*, aus der alle zwei Jahre ein Geldbetrag für wertvolle Kammermusikwerke, Lieder, Klavierwerke fließen soll. Bewerbung bis spätestens 1. Oktober 1928 an das Büro des Provinzialverbandes, Barmen, Neuerweg 53. Prüfungsausschuß: W. Georgii, H. Grevesmühl, v. Hoeßlin, E. Kreuzhage, J. Menzen, P. Scheinpflug. Die Aufführung erfolgt Ostern 1929 während des 3. Rhein. Musikfestes.

— *Selbstanzeige: Kurt Johnen*, Charlottenburg, hat die Tätigkeit des Klavierspielens nach

Gesichtspunkten der Psychotechnik und Arbeitsphysiologie untersucht, wobei für ihn die Aufdeckung der Beziehung zwischen Atemrhythmus und dem Rhythmus des Kunstwerkes richtunggebend war. Mit der zusammenfassenden Arbeit *„Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels“* (Verlag H. J. Paris, Amsterdam) promovierte Johnen an der Universität Berlin. Die Arbeit wurde von der Preuß. Akademie der Künste dem Preuß. Kultusministerium zur Förderung empfohlen.

— *Mozart-Woche in Münster i. W.*: Sie unterstand der Leitung des städt. Musikdirektors *v. Alpenburg* und umfaßte in der Zeit vom 6.—13. Mai eine Freilichtaufführung von „Bastien und Bastienne“, eine Festvorstellung des „Don Giovanni“, sowie Sinfonie- und Kammerkonzerte.

— Durch Vereinigung zweier bis dahin getrennt bestehenden Organisationen hat sich in Wien der *Oesterr. Komponistenbund* konstituiert, der, in eine Sektion für ernste und eine für heitere gegliedert, nunmehr die Interessenvertretung sämtlicher schaffenden Musiker Oesterreichs präsentiert. Der gemeinsame Präsident ist *R. Sieczinsky*; Vorstand: *J. Marx, H. Gal, A. Berg, W. Grosz, R. Heger, K. Weigl, E. Wellesz, R. Glück, S. Schieder, L. Rochlitzer, J. Roscher, M. Jäger, W. A. Jurek, L. Prechtl.* Ehrenpräsidenten: *R. Strauß* und *F. Lehár.*

— Der an der Rhein. Hochschule für Musik als Dozent wirkende Regerschüler und Komponist Dr. *Herm. Unger* wurde zum Professor ernannt.

— Der Leipziger Pianist und Komponist *E. Liebermann-Roßwiese* wurde an das Dresdener Pädagogium der Tonkunst verpflichtet.

— Der Kölner Komponist und Dozent Dr. *Heinr. Lemacher* wurde mit dem Professorentitel ausgezeichnet.

— Der Dirigent des Stuttgarter Philharm. Orchesters und des Süddeutschen Rundfunks, *Efrem Kurtz*, dirigiert nach verschiedenen Auslandserfolgen das *Pariser* Pasdeloup-Orchester.

— In *Meiningen* brachte *Heinz Bongartz* Mahlers „Lied von der Erde“, Honeggers „König David“ und Bruckners V. (!) zur Erstaufführung. Mit seinem Orchester beteiligt sich der Dirigent an der Maifestwoche in Wiesbaden und konzertiert in Jena, Bamberg, Aschaffenburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart

Unsere Mitarbeiter:

G. Anschütz-Hamburg, F. [illegible]-[illegible], A. Baresel-Leipzig, R. Benz-Heidelberg, A. Berg-Wien, H. [illegible]-Essen, [illegible]-London, H. Brandenburg-München, E. Bücken-Köln, M. Butting-Berlin, P. [illegible]-Brüssel, E. [illegible], A. Coeuroy-Paris, W. [illegible]-München, W. Dahms-Madrid, O. E. Deutsch-Wien, A. Einstein-Berlin, F. Emmel-Berlin, O. Erhardt-Dresden, R. Ficker-Wien, [illegible]-Danzig, H. [illegible]-Wien, E. [illegible]-München, K. Geiringer-Wien, R. [illegible]-Münster i. W., R. [illegible]-München, G. Güldenstein-Basel, W. Gurlitt-Freiburg, J. Haas-München, A. Halm-Wickersdorf, W. Harburger-München, W. Heinitz-Hamburg, R. [illegible]-Köln, [illegible]-Reutlingen, [illegible]-Stuttgart, E. Istel-Madrid, O. Janowitz-Wien, A. Jemnitz-Budapest, K. Jeppesen-[illegible], F. Katz-Freiburg, J. Keller-Stuttgart, H. Kötzsch-Erlangen, E. Kroll-Königsberg, H. [illegible]-Berlin, [illegible]-Berlin, R. Lach-Wien, L. Landshoff-München, A. Lourié-Paris, H. J. Moser-Berlin, E. H. Müller-Dresden, P. Nettl-Prag, R. Oboussier-Paris, W. [illegible]-München, P. A. Pisk-Wien, [illegible]-Linz, A. Prüfer-Leipzig, [illegible]-Berlin, [illegible]-Stuttgart, [illegible]-Stuttgart, [illegible]-Tübingen, W. Schmid-München, Franz Schreker-Berlin, W. [illegible], P. Sondheimer-Berlin, E. Steinhard-Prag, H. Strobel-Berlin, R. Tenschert-Salzburg, M. [illegible]-Berlin, K. Thomas-Leipzig, E. Toch-Mannheim, F. Tutenberg-Kiel, H. Unger-Köln, O. Ursprung-München, D. [illegible]-München, H. W. v. Waltershausen-München, W. Wehrli-Aarau, E. Wellesz-Wien, Th. Wiesengrund-Adorno-Frankfurt a. M., W. Wolffheim-Berlin, K. Wolfskehl-München.

NEUERSCHEINUNGEN

BÜCHER:

[illegible]

MUSIKALIEN:

[illegible]

[illegible]

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. • HEFT 17



STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN [illegible]

[illegible]

Vierteljährlich ([illegible] mit Noten- und Musikbeilagen) . . . RM. [illegible]

Einzelheft . . . . RM. [illegible]

[illegible] Stuttgart [illegible]

[illegible]

Anzeigenpreise: 1/1 Seite RM. [illegible], 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. [illegible], 1/8 Seite RM. 22.— [illegible]

[illegible]

49. JAHRGANG NEUE 1928 / HEFT 17
MUSIK-ZEITUNG
GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Werkbild Hermann Ungers

Von Walter Berten, Essen

Als ich im letzten Band des Deutschen Musikjahrbuchs (Essen 1926/27) Hermann Ungers erste, alle vorliegenden Werke umfassende Biographie darzulegen versuchte, war ich mir — bei diesem Lebendigen und täglich Werdenden — bewußt, daß noch einmal Viel und Beglückendes nachzutragen sei; zumal ein Kapitel (nur Voraussetzungen darlegend) noch der begründenden Tatsachen harrte: *„Der Musikdramatiker"*. Die inzwischen erfolgten Uraufführungen seiner musikdramatischen „Erstlinge" (nach einem in Fülle und Gehalt gesegneten absoluten Musikwerk, in der Mittagshöhe meisterlichen Schauens und Formens geschaffen und darum gehobener Bedeutung) geben Veranlassung, jene erste Werkstudie um ein wesentlich Neues zu ergänzen. — Der Weg zum Musikdramatiker ging über ein fruchtbares Schaffen absoluter Musikwerke; er ist logisch eingegliedert in eine Lebens- und Werkkurve, die als Voraussetzung kurz neu umrissen werden muß.

Das Leben.

In der Lessingstadt Kamenz am 26. Oktober 1886 geboren. Vater Sachse, Mutter Österreicherin; in dualistisch schöpferischer Spannung bewegt ihn eine zweifache Leidenschaft: die intellektuelle Flamme der Sachsen Bach, Lessing, Treitschke, Schumann und die blutwarme Klangsinnlichkeit der Süddeutschen Schubert, Bruckner und Hugo Wolf. Fürstenschule zu Grimma (1901), Mutterboden einer humanistischen Erziehung, die an Universitäten (Freiburg, Leipzig, München; Promotion 1910) bewußt und zur Bildung im goetheschen Sinne als saftige Ganzheit wird. Erste zielgerichtete Musikhingabe in *München*; als Lehrer *Istel* und *Haas*: dieser geistvoll-wissend bildend, jener musikantisch-schauend erziehend (1909/10); tiefere bedeutungsvollste Schicksalsfügung: die folgende hohe Schule *Max Regers* (1911/13, Meiningen) und ihr Gewinn, daß aus dem Schüler und Freund die eigenwertige Persönlichkeit Unger wurde, die neben Josef Haas das Erbe schöpferisch der Zukunft, selbstark im eigenen Wesen umgeformt, weitergab. Folgen die Wanderjahre: 1913/14 wirkt Unger als Komponist und Redakteur der Rhein. Musikztg. in Köln. Der Krieg wird Letztes aufwühlender Kampf um die innere Existenz, wird rasend rotierende Lebensachse: er wirft ihn nach dem Westen, er gibt ihm — ein Unschätzbares — den südlich blauen Himmel des Mittelländischen Meeres, die „Sonnenüberfülle

und Sonnenverklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet" . . jenes Erlebnis, das Nietzsche jedem deutschen Musiker wünscht. 1916/17 ist Unger in Aleppo und Konstantinopel, in den Revolutionstagen in Odessa. Die Fülle des Erschauten ist nur in der Betrachtung seines Werks zu würdigen. In *Köln*, auf rheinisch-westfälischem Boden, wo jener Ausgleich von nördlichen und südlichen Kunstströmungen, von Alt und Neu, von Reflexion und Sinnlichkeit gegeben ist, findet er, nun schon in den Meisterjahren, seine Wahlheimat wieder. Hier wirkt der praktisch Tätige als Komponist, Schriftsteller, Kritiker, Lehrer und Organisator (Universitätslektor, Hochschulprofessor, Bibliotheksleiter).

Sein *Schrifttum*, einer Sonderbetrachtung wert, mag nur aufgezählt werden: Volksmusikbücher außerordentlichen Werts sind das frisch einführende, temperament- und geistvolle *Musikalische Laienbrevier* (1920 Dreimasken) und die bekenntnisreiche, ideengesättigte, umfassend klare *Musiktheorethische Laienfibel* (1920 Engelhorn). Jedem, der sich nur ein wenig mit Reger beschäftigt, sind Ungers drei *Regerbücher* (Drei Masken, Halbreiter und Velhagen & Klasing) bekannt. Jeder Musikpolitiker lese sein offenes Büchlein: *Das Volk und seine Musik* (Hanseatische Verlagsanstalt). Aus seiner jüngsten Schaffensepoche erscheint soeben als größeres Werk besonderer Bedeutung: *Musikgeschichte in Selbstzeugnissen.*

Das Musikwerk.

Unmöglich: der vorliegenden Fülle und Vielfalt auf kleinem Raum auch nur andeutungsweise gerecht zu werden. Hier gilt: aus der Über-Schau den Weg zum Musikdramatiker voraussetzungsgemäß deutlich werden zu lassen.

Wir erkennen für das absolute und dramatische Musikschaffen Ungers Gemeinsames, das übergeordnet zur Ganzheit bindet: Das Umfassende seiner Geistigkeit, die Dualität seines Blutes, die Beweglichkeit seiner lebendigen Persönlichkeit.

Wir sehen in seinem Musikwerk, in ihrer Idee und Gestalt, dieselben Gesetze, deren das musikalische Drama bedarf: Vereinfachung, Intensivierung, Formklarheit, kraftvolle Sinnlichkeit, dem Geistigen und der sittlichen Idee dienend, in gleicher Harmonie „Ausdruck" und „Spiel".

Und zwangsläufig führen die Stufen über Lied, Sinfonische Dichtung, Chorwerk, Bühnenmusik zum vollendeten Musikalischen Theater.

In seiner ausgezeichneten Studie über Wagners Siegfriedidyll sagt Waltershausen, daß es aus des großen Vollenders und Auflösers Werk allein die Möglichkeit in sich trage, „der Ausgangspunkt einer neuen, von dem Niedergang der Romantik befreiten und doch aus den Erfahrungen der Romantik genährten deutschen Musik zu werden. Wie bei wenigen, trifft es bei Unger zu, daß sich dieses Wort in schönstem, unabhängigen Sinne bewahrheitet. Und: während Josef Haas von Reger betont jenes an Bach entzündete polyphone Gesetz übernahm, so Unger vorzüglich die an Brahms und der Klassik gereifte, klassisch beherrschte Leidenschaft des modulatorisch bewegten satten Klanges, dazu noch Anregungen aus den Bezirken der Straußschen Programmsinfonie und der klanglichen und psychologischen Verfeinerungen des Impressionismus. Doch nur soweit, als es sein schon an sich gesunder, an Regers linearer Strenge geschulter, Instinkt zuließ. Und dieser heimlichen Liebe stellt er

meisterlich ausgleichend und zwar in immer stärkerem Maße unerbittliches Formgesetz entgegen. — Anschaulich und klar ist die Entwicklungslinie von der „Musik mit vorgefaßtem philosophischen Leitgedanken" bis zur tänzerisch beschwingten, rein absoluten Musik höheren Spieltriebs, daneben kleineren Formats: wertvolle Hausmusik. — Sie führt durch fruchtbares Land:

Musik für *Orchester*: „Nacht", op. 10, „Levantinisches Rondo" 1916, „Jahreszeiten" 1916, „Ländliche Szene" 1917, viel und unter führenden Dirigenten aufgeführt; vollblütig klingend, formgebunden, rhythmischer Frische, eindringlich in logisch architektonischen Steigerungen und oft delikater Instrumentierung. Daneben in schlichter Formung liedmäßig knapp: die instrumentierten Volkskunstklavierstücke „Deutsche Tänze", „Bilder aus dem Orient". — *Konzerte*: Nach den Meininger Versuchen (Klavierdialoge mit Orch., Interludium für Viol. m. Orch.) als Meisterwerke spielerischer Gelöstheit und Vollendung, die drei jüngeren größeren Konzerte für Orgel, Violine, Klavier, jedes individueller Haltung, außergewöhnlicher Art, bedeutungsvoll fortschrittlich auf tonalem Boden. — *Kammermusik*: Wohl eine der unvergänglichen Schöpfungen der Neuen Musik jenes unerhört plastische, zucht- und kraftvolle klare Klavierquintett, op. 40; Etappen zu ihm: die Kammervariationen für zwei Klaviere, das Orgelpräludium; mehr spielerischer Haltung das oft gespielte Streichquartett, die würdig preisgekrönte Violinsonate, Trios, Konzertstücke u. a. m. Ein großer Teil seiner charaktervollen *Klaviermusik* ist hier zu nennen: Die eigenwilligen Sätze „Aus der Ukraina", die fantastischen „Notturno", die ungewöhnlich starken und kühnen „Improvisationen". Und *Liederzyklen*, zum Besten zeitgenössischen Schaffens gehörig, aus sentimentalischem Dualismus, transzendental und derb erdhaft, frommer Einfalt und komplizierter Psyche: galant-empfindsame „Dafnis-Lieder", dramatisch umrissene „Galgen-Lieder", „Narren-Lieder", „Baßgrotesken, ein dämonischer Totentanz", der schlicht-gereifte „Altdeutsche Liederkreis", die volksliedhaft eindringlichen „Löns-Lieder", die pastell-zarten „Auf den Tod eines Kindes", im verhaltenen Klang der „Flämische Liederkreis", einmaliger Meisterschaft die erschütternden „Schlaf-Lieder", in Mittagsreife die „Marien-Lieder", die den wundervollen Johst-Texten kongenialen „Mutter-Lieder", zuletzt überragend die „Wunderhorn-Liebesklagen", „Das sterbende Kind" (Uhland). — Stark in jeglichem Vokalschaffen (von dem Unger bekennt, daß es vornehmlich geistige Durchdringung sei, Erfassen und Erformen des Symbols: die Erkenntnis des „doppelten Bodens der Dinge" durch das äußere Wort des Dichters hindurch im Zusammenhang tieferen Sinns zu vermitteln — *das* musikdramatische Problem!) findet sich nicht zuletzt im *Chorwerk* Großes: Früh eine schlichte „Choralkantate", ein lyrisch zartes „Japanisches Liederspiel", dann aus explosiver Kraft der geniale „Rasende Psalm" in der ekstatischen Diktion Gerrit Engelkes, dessen dionysisch-rasende Verse die gänzlich unbegründete Veranlassung, daß dieses kraftstrotzende Werk noch der Aufführung harrt. Gleiches Schicksal trägt die „Kriegsmesse" für Männerchor nach Texten von Heinrich Lersch. Erprobter Wirkung der bekannte „Hymnus an das Leben" (Verhaeren). Unter Orchesterliedern und kleineren Chorsätzen ragen hervor: „Abendlied in der Zechenkolonie" (Männerchor) und vier „Madrigale" feinsten Stilgefühls, kühner Linearität und dramatischer Homophonie,

mit dem jüngsten der Gattung „Der Mensch" (Johst), Meisterwerke einer neuen a cappella-Kultur. — Der Vollständigkeit halber sei auf eine köstliche Reihe bester *Hausmusik* hingewiesen; man erkennt heute aufs neue die nicht zu unterschätzende Bedeutung echter, guter „Gebrauchsmusik", wie sie hier mustergültig vorliegt.

Für Ungers Schaffen ist dies stilbestimmend: er hat Einfälle; diese sind dualistischer Gegensätzlichkeit in der Struktur eines „Andante simplice" oder eines bewegten, rhythmisch beschwingten Tanzsatzes; sie erfahren eine harmonische Einbettung von persönlichem, natürlichem und doch nicht unkomplizierten Reiz; sie werden endlich in klassizistischer Motivtechnik oder gelockerter linearer Ausspinnung, Ausspannung zu übersichtlichen, in logischen Steigerungen aufgebauten Großformen geführt.

Der Musikdramatiker.

Melodramen sind erste Station: „Der schwarze Ritter", Goethes „Der Gott und die Bajadere" (mit Orchester), „Drei Gedichte mit begleitender Musik". Es folgt eine (unaufgeführte) einaktige Oper: „Die Wiederkehr" (Schnabel), von 1914 bis heute zahlreiche *Bühnenmusiken*: zu „Der Tor und der Tod", Bonsels' „Weihnachtsspiel", Paquets „Limo", für Kölner Hartung-Inszenierungen zu Gogol, O'Neill, Unruh, Kleist, Brecht, Hatzfeld, Hauptmann, vor allem wertvolle Musiken zu Shakespeare (Veroneser, Sturm, Was ihr wollt) und viele andere mehr; so beim Düsseldorfer Jubiläum zum Urgötz, bei den Pressa-Spielen zum Faust. Immer eigenwertig, schlicht, aus dramatischem Empfinden und in stilgerechter Instrumentierung. In diesem Zusammenhang nicht unwesentlich, daß Unger bereits früh dichterisch eine altitalienische Novelle in ein Schauspiel „Aber die Liebe" übertrug, eine Novelle de Costers als Einakter „Die Hochzeitsreise" dramatisierte. — In seinem, von kluger Einsicht getragenen Bestreben, aus den Vorzügen und natürlichen Begrenzungen seiner starken individuellen Begabung und in Übereinstimmung mit der neuen Musikgesinnung die für ihn maßgebende musikdramatische Form zu finden, beschritt der Komponist gleich zwei von den vielen Wegen, die nach den mannigfachen Versuchen unsrer Tage zur Erneuerung des Musikalischen Theaters führen sollen. Der eine sucht das reine einfache Volkstum, verzichtet auf große Vorwürfe und aufpeitschende Sensationen, er kommt vom Singspiel und möchte wieder hin zur Heiterkeit des unbeschwerten Spiels. Des musikbesessenen Spiels der Schaubühne, „welches das Leben entweder in einen Zauber- oder Lachspiegel reflektiert, und eine Scheinwelt bewußt das geben will, was im wirklichen Leben nicht zu finden ist" (Ferruccio Busoni). So entstand das deutsche Singspiel „*Der Zauberhandschuh*" nach der schlichten Volksdichtung des Kölner Gustav *Halm*. Das naiv-spielfrohe Libretto stellt ähnlich Goethes Zauberlehrling ein überbanges Schneiderlein auf die Bretter, dessen Tiere hervorzaubernder Handschuh dem Kopflosen doch nur Mißgeschick bringt, wobei es hier wie dort freilich zum guten Ende kommt. Ein allzu begrenzter Vorwurf für Ungers Horizont und Können. Bedeutungsvoll: die Rückkehr von der Psychologie zur schaulustigen Primitivität. Dank der Musik ein kurzweiliges fantasievolles Volkstheater unproblematischer Unterhaltung. Erhebt sich auch bei ausgedehnterer musikalischer Entfaltung zuweilen das Verlangen nach stärkerer dramatischer Ballung —, das 1926 in M.-Gladbach wirkungsvoll uraufgeführte Werkchen

ist mehr als Versuch: bleibt in Gesinnung und Form für das musikalische Volksstück kleineren Formats wegweisend.

Kurz darauf schrieb Unger seine erste Große Oper: das Legendenspiel „*Richmodis*", jüngst durch die Koblenzer Bühne zur erfolgbestimmenden Uraufführung gebracht. Hier beschritt der Komponist den anderen Weg, der zur „Wiederbelebung der auf klare Einzelformen gestellten Oper Händels und Mozarts" führt und zur Größe, zum Heroischen, Klaren und Einfach-Wahren strebt. Unverkennbar der reine Wille: aus volkartlichen Gesetzen ein *deutsches* Kunstwerk, jenseits aller Tendenz, wachsend aus rein erhaltener Tradition, zu schaffen. — Im einzelnen und ganzen unbedingt gereifter und wirksamer als das frühere Märchenspiel, auch größer geformt, ist die „Richmodis" ein Singe-Spiel eigenen Gepräges. Als Legendenspiel volkstümlich, im schönsten Sinne musikumwoben, musikbeseelt, nach der bekannten Sage des mittelalterlichen Köln (von der todeserstandenen Gattin des ungetreuen Mengis von Aducht, der an das Wunder nicht glauben will, bis die mitternächtlich erklingenden Domglocken ihn von der Wiederkehr der reuevoll neugeliebten Richmodis überzeugen) von dem erfahrenen Frankfurter Librettisten Karl E. *Jaroschek* in bühnenwirksam dramatischen Aufriß gebracht, verwirklicht das Werk aufs schönste des Komponisten Absicht: „Diesen Sagenstoff in seiner schlichten, durch keinerlei Nebenhandlungen verwirrten und immer und überall auf einfachste menschliche Grundbeziehungen zurückführbaren Anlage musikalisch so zu verwerten, daß in der Abkehr von Naturalismus und Verismo eine Wiederbelebung jener Oper angebahnt wird, der es weniger auf überreiche Bildfülle und unablässig Farbe und Ausdruck wechselnde Musik als vielmehr auf Gradlinigkeit, Allgemeingültigkeit des Geschehens und Übersichtlichkeit der musikalischen Formung ankommt". — Das dramatische Ganze erhält durch diese immer klangvolle, charakteristische Musik Seele und Wert. Im Vokalsatz sinnvoll, im Instrumentalen überlegen geformt, trifft sie verhalten den legendären Ton und bietet das Wertvollste und Fortschrittlichste in höchst eindringlichen Chorsätzen: außerordentlich in Werk und Gattung, so die Begräbnisszene des III. Akts. Das uralte Wort-Ton-Problem, „die der fortschreitenden Handlung *dienenden* rezitativischen Partien" werden vom Komponisten einleuchtend und erfolgreich in *der* Einsicht der Lösung nahegebracht, daß es hier „weniger auf vollendete Nachahmung des Sprechtons als vielmehr auf formklare Verbindung der sich von einander abhebenden Hauptstücke oder Gruppen (sei es nun Chor- oder Einzellied) ankommt". (Bei Beschränkung des begleitenden Orchesters auf ein Mindestmaß). — Also durchaus bestimmte Entscheidung für die „Oper"; dem *romantischen* „Musikdrama" *entgegengesetzt.* Mehr als dies: im Ausgang von der Diatonik und Singspielreinheit, Naturnähe, und Einfachheit des Siegfriedidylls, bei eigenem Klang und eigenem Gesicht glücklicher Versuch eines Neuen Musikalischen Theaters als volkhaft verbundenes Singe-Spiel. Der Weg über den „Tristan" ist für diese Zeit vollendet; der über „Freischütz" und „Meistersinger" — hier fortschrittlich begangen — ist außerhalb des Experiments, außerhalb des szenischen Oratoriums des Tanzdramas, der neuen Commedia dell' arte als „Nationalsingspiel" klassischer Bedeutung einzig möglich. — Fände Unger einen Dichter, dem es gelänge, ähnlichen Stoff, gleichweit vom Snobistischen (dem Jaroschek niemals nahekommt)

wie von der Routine des Hergebrachten, aus dichterischer Ursprünglichkeit und dramaturgischer Einsicht zu umreißen — wir dürften von seiner unmittelbaren Berufung, die bereits die „Richmodis" darlegt, dürften neben dem vorhandenen Wertvollen Außerordentliches auf diesem Gebiete erwarten.

Sowjet-Rußlands Stellung in der Neuen Musik[1]

Von Nikolai Lopatnikoff, Karlsruhe

Ueber neue russische Musik ist in letzter Zeit viel geschrieben worden, aber gar oft trug das Geschriebene nur den registrierenden Charakter einer Überschau, ohne etwas Aufklärendes, geschweige denn eine kritische Stellungnahme zu enthalten. Hier soll nun zur neuen russischen Musik vom Standpunkt der Neuen Musik Stellung genommen werden und dabei ausdrücklich gleichermaßen die Erzeugung *Räterußlands* als auch der *im Ausland schaffenden russischen Musiker* ins Auge gefaßt werden. Denn seitdem sich die Entwicklung der russischen Musik in *zwei* getrennten Lagern vollzieht, geschieht es häufig, daß nicht immer beide dieser Schaffenszentren — je nach einer mehr oder minder politisch einseitig begrenzten Auffassung — zur „typischen" russischen Musik gehörend betrachtet werden. Die politische Umwälzung nach der Revolution soll nur insofern herangezogen werden, als eine ihrer Folgen, die vorübergehende jahrelange Isolierung der russischen Musik von der europäischen, einen wichtigen Faktor bei der Beurteilung der Lage der Dinge darstellt, wie sie sich in der Entwicklung der Musik innerhalb Rußlands abspielten.

Man muß schon ein gutes Stück Zeit zurückgreifen, um die verschiedenen Wesenszüge heutiger russischer Musik zu kennzeichnen. Die markantesten Vertreter der vorigen Komponistengeneration, die entscheidend auf die russische Musikentwicklung gewirkt haben und deren Einflüsse zum Teil bis zum heutigen Tage fortwirken, sind: *Rimsky-Korsakoff* (mit ihm das „mächtige Häuflein") und *Tschaikowsky*. Sie beide sind in Deutschland zu sehr bekannt, als daß es nötig wäre, ihre Bedeutung zu unterstreichen oder ihre Schwächen aufzudecken. Von den älteren lebenden Komponisten sind *Glasunoff* und *Rachmaninoff* die bedeutenderen Nachfolger dieser Richtung, — Komponisten, deren Musik, bei aller Achtung vor ihrem Schaffen, für ein heutiges Empfinden reichlich veraltet erscheint und für die Entwicklung der russischen Musik in fortschreitendem Sinne ohne Bedeutung geblieben ist. Neben diesen soll auch *Mjaskowsky* genannt werden, dessen Schaffen schon wesentlich mehr Berührungspunkte zur Neuen Musik ergibt. Er soll aber trotzdem in diesem Zusammenhange erwähnt werden, weil sein Werk die unverkennbaren Merkmale der Nachfolgerschaft Tschaikowskys (auch Skrjabins) aufweist und seine Persönlichkeit, trotz allen modernen Empfindens, doch mehr rückschauender als zukunftsweisender Natur ist. Mjaskowskys Musik hat verschiedene Elemente der Gegenwart in sich aufgenommen und verarbeitet, hat sich aber in dieser Verschmelzung des Alten und Neuen zu keinem wahrhaft neuen und prägnanten Stil entwickeln

[1] Die Schriftleitung ersuchte den in Karlsruhe ansässigen jungen russischen Komponisten auf Grund seiner scharfen Polemik über dieses Thema in der Köln. Ztg. zu obigen Aeußerungen.

können. Seiner Bedeutung, namentlich auf sinfonischem Gebiet, sei damit kein Abbruch getan. — Um diese Gruppe der Lebenden, welche der Neuen Musik mehr oder minder bewußt fernstehen, zu vervollständigen, muß auch *Medtner* genannt werden, ein zur deutschen Ausdrucksart hinneigender Spätromantiker Brahmsscher Orientierung.

Während so der Einfluß von Rimsky-Korsakoff und Tschaikowsky sich in der Hauptsache auf die ältere Komponistengeneration beschränkte, sieht sich die jüngere Generation fast vollkommen in den Bann der Persönlichkeit *Skrjabins* gezogen. — Skrjabins Musik hat außerhalb Rußlands nicht die ihr von begeisterten Anhängern prophezeite Verbreitung gefunden. Daß Skrjabin im Ausland nicht Fuß fassen konnte, ja, daß vom Ausland her sehr bald die ausgesprochenste Skrjabin-Baisse einsetzte — dies ist in der Hauptsache auf die Überschätzung dieses Komponisten in Rußland zurückzuführen, eine Überschätzung, die in hohem Maße bis zum heutigen Tage andauert und insofern interessiert, als sie unbedingt an der *Stagnation der innerrussischen Musikentwicklung nach der Revolution* mitschuldig ist. Skrjabins Kunst wäre in mancher Hinsicht mit der Mahlers zu vergleichen; hier wie dort die gleiche genialische Gebärde, das Hymnische, Ekstatische, — im Grunde genommen eine Kunst, die mehr durch äußerliche Mittel als durch innere Spannung ihre Wirkung erreichen kann. Seine Musik, deren Ausdrucksart den nach Empfindungsreinheit strebenden Zielen der Neuen Musik fernsteht, barg in sich wohl etwas von dem genial-revolutionären, als welches sie in ihrer Gesamtheit in Rußland aufgefaßt wurde. Dieses wirklich Neue schuf Skrjabin mit seiner Harmonik. Anfangs, wie in so vieler russischer Musik, von Chopin herrührend, entwickelte sie sich sehr rasch zu einer Selbständigkeit und folgerichtigen Originalität, die Skrjabin unbedingt das Recht einräumt, neben Schönberg und Debussy als Umgestalter des romantisch-harmonischen Empfindens zu gelten. Davon zeugen sein „Prometheus" und seine letzten Klaviersonaten — Werke, die in ihrer harmonischen Konzipierung unbedingt neu und wegweisend sind. Vielleicht hat ihn sein früher Tod gehindert, solche harmonischen Errungenschaften in Verbindung mit neuer Melodik zu einer stärker profilierten Kunst zu führen. So aber blieb für die Neue Musik Skrjabins Werk als allzu einseitig auf einer doch nur primitiven Stufe stehen, der es an linearer Spannung und melodischer Kraft fehlte.

In diesem Zusammenhang sei der in Deutschland wenig bekannte *Tanejeff* genannt, der bei geringer schöpferischer Potenz das besaß, woran Skrjabin krankte und was im Grund der russischen Musik wesensfremd ist — Sinn für schöpferische Polyphonie. Tanejeffs von jeglichem Emotionalismus befreites Schaffen brachte ihn in seinem objektiven Wesen zur polyphonen Ausdrucksart, die er sich wohl als einziger russischer Komponist zu eigen gemacht hatte. Nicht etwa, daß die russischen Komponisten die polyphone Technik nicht beherrschten — sie verkannten ihre Möglichkeiten. Für sie war Polyphones zu sehr vom Harmonischen abhängig (wie ja in der russischen Musik überhaupt das harmonische Element vorherrschte) und beschränkte sich meist auf unbedeutende Imitations-, Umschreibungs- und Verzierungstechnik. Beim Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten lag der Schwer-

punkt des Erfinderischen in der russischen Komponistentechnik im Gebiet der Orchestertechnik und die Hochzüchtung dieser Technik geschah auf Kosten der polyphonen Ausdrucksweise. Auch Skrjabin, der Führer der Jungen, dessen Erfindungsreichtum auf harmonischem Gebiet ihn zum Revolutionär stempelte, kannte keine Polyphonie und entbehrte damit eines Ausdrucksmittels, das seinen Jüngern hätte zukunftweisend sein können. Nach seinem Tode rollt nun die Frage nach der *neuen* russischen Musik auf. Was geschah? Im Ausland geht der Stern *Strawinskys* auf, einer der genialsten, schöpferisch-potenziertesten Erscheinungen der Neuen Musik. Neben ihm vertritt *Prokofieff*, ebenfalls in Paris, die russischen Farben in der neuen Musikbewegung. Zur Zeit, da sich in Deutschland die Idee der Neuen Musik auf den Kammermusikfesten in Donaueschingen zu manifestieren beginnt, da Musikfeste der J. G. N. M. ins Leben gerufen werden, ist Rußland von diesen Geschehnissen noch so gut wie abgeschlossen!

Erst langsam beginnt der Austausch zwischen russischer und europäischer Musik. Europa, voll Spannung auf die Entwicklung der Neuen Musik in Rußland, erwartet von ihr revolutionären Geist. Offenbarungen, wie sie z. B. von den Erneuerern und Wegbereitern des russischen Theaters empfangen wurden. — Doch nichts von dem war in der Musik des neuen Rußland zu spüren; es zeigte sich, daß das revolutionäre Rußland zum Land des musikalischen Konservatismus geworden war! Abgeschnitten von den musikalischen Geschehnissen und Strömungen der anderen Länder, konzentrierte sich die junge russische Generation auf das musikalische Erbe Skrjabins und verfiel, wie nicht anders zu erwarten, in ein blasses Epigonentum. Nicht etwa, daß es an Talenten fehlte; nur der wie eine Seuche herrschende „Skrjabinismus" hemmte die Entwicklung solcher Talente. Denn hiebei erweist sich, daß die Musik Skrjabins als typisches Beispiel subjektiver Kunst weder ein Nachahmen noch Weiterentwickeln ermöglicht, denn jeglicher allzu ausgeprägter künstlerischer Subjektivismus besitzt keine zukunftskräftigen Keime und beschränkt sich nur auf die Person seines Schöpfers. Deshalb sind seine Jünger zum Epigonentum verurteilt; gleichermaßen, ob sie sich Skrjabin oder Chopin zum Vorbild gewählt haben. Den interessantesten Vergleich hierzu bietet das Verhältnis von Strawinsky zu Bach. Die ausgeprägte Individualität eines Strawinsky in ihrer objektiven, aber um so persönlicheren Art läßt sich durch die in mancher Hinsicht gewissermaßen gesinnungsgleiche Kunst Bachs anregen, um mit dieser Folie Werke von wegweisender Eigenart zu schaffen. Auf dieses Privileg des Bachschen Stils, das dank seiner Objektivität eine gefahrlose schöpferische Auseinandersetzung und Ausbeutung gestattet, hat bereits *Boris v. Schloezer* an Hand einer interessanten Abhandlung über Strawinskys Klaviersonate hingewiesen.

In diesem Zusammenhang wäre zu begrüßen, wenn die jungen russischen Musiker die Sterilität und Aussichtslosigkeit des Fortsetzens der Skrjabinschen Ausdrucksart einsehen könnten, um sich mit dieser Einsicht den Weg zur Neuen Musik zu bahnen. Denn Skrjabin stand *nie am Beginn* einer musikgeschichtlichen Epoche — seine Musik ist ein eingefügtes, aber nichtsdestoweniger sehr interessantes Kapitel im Gesamtwerk der russischen Musikgeschichte. Es mehren sich Anzeichen in der jüngsten



Phot. Hehmke-Winterer, Düsseldorf

Strawinsky: Oedipus Rex
(Stadttheater Düsseldorf)



Verdis Macbeth in Dresden

I. Akt. 1. Szene: Macbeth und Banquo bei den Hexen (Zeichnung Franz)

Produktion, die für Loslösung von Skrjabin in Rußland sprechen und den Willen zur Neuen Musik erkennen lassen. An rein äußerlichen Merkmalen solchen Willens hat es in der jungrussischen Produktion ja nie gefehlt; solange sich aber solche Merkmale nur allein auf *revolutionäre Benennungen der Werke* beschränkten, war noch kein Anschluß an die Moderne gefunden. Daß jetzt aber Kräfte für solchen musikalisch begründeten Anschluß am Ruder sind, bewies *Mossolow* auf dem letztjährigen Musikfest in Frankfurt — der bis jetzt für Räterußland glücklichste Repräsentant auf einem Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik! Sein Quartett, voll explosiver Kraft, mit rhythmischen Energien geladen, stellt in stilistischer Hinsicht eine Parallele zu Kreneks Kammermusik dar und gibt zu berechtigten Hoffnungen Anlaß. — Den gleichen fortschrittlichen Willen bezeugt auch die Tendenz des russischen Musiklebens, die sich in der Verpflichtung von ausländischen Dirigenten mit neuen Werken, von neuen Komponisten (Hindemith, Honegger, Prokofieff u. a.), in Aufführungen neuer Opern (z. B. „Wozzek") kundgibt. Es liegt nun an den Komponisten, diesen Willen in die Tat umzusetzen! Natürlich ist es nicht die vorübergehende Abgeschlossenheit allein, die den traditionellen Einschlag der nachrevolutionären russischen Produktion bedingte — eine wahrhaft schöpferische Potenz hätte sich auch ohne die Berührung mit der europäischen Moderne zu neuem Ausdruck durchgerungen. Man denke nur an Prokofieff, welcher schon in Rußland mitten in der gerade einsetzenden Skrjabin-Hochflut, eigene Wege ging. (Seine „Skythische Suite" z. B. gehört noch zu jener Zeit.) Daß aber die Tatsache des Isoliertseins von den westeuropäischen Musikgeschehnissen doch starken Anteil an der Lage der innerrussischen Musik hatte, ist nicht von der Hand zu weisen. Hoffen wir, daß neben den im Ausland wirkenden russischen Komponisten (A. Tscherepnin nicht zu vergessen!), die an der Entwicklung der Neuen Musik mitarbeiten, nun auch Räterußland nach Überwindung einer untätigen Periode seinen Mann stellen wird!

Schwedische Spielmannsweisen

Von Carl David Marcus, Universität Berlin

Jeder musikgebildete Mensch kennt Edvard Grieg. Und weiß, daß dieser der größte Komponist Norwegens zu einem nichts zusammenschrumpfen würde, wenn man ihn loslösen könnte vom nationalen Boden. Seine ganze Melodik und Harmonik ist derart verquickt mit der volkhaften Überlieferung seines Landes, daß er zuletzt einförmig und begrenzt wirkt. Er hat sowohl die Enge wie auch die Tiefe eines nationalen Künstlers aus einer begrenzten, aber originellen Kultur. Daß seine Formwelt sich im übrigen an die deutsche Romantik anschließt, hängt mit der Zeit zusammen, in der er schuf. — Die *schwedische* Musik weist keinen so typischen Vertreter auf; wohl finden wir aber in Finnland einen der größten Musiker aller Zeiten, der über das Nationale hinausgewachsen ist im größeren Maßstab als Grieg: Jean Sibelius. Dabei sind die schwedischen Komponisten, wie der geniale aber früh erloschene Söderman, der große Lyriker Sjögren, Alvén, Stenhammar, Atterberg durchaus nicht ohne Berührung mit den nationalen Klängen geblieben, seien es
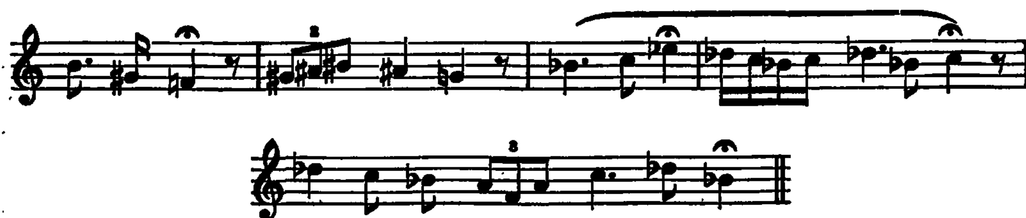
Volksweisen oder Tänze und Märsche, für Geige gedacht und gesetzt. Und bemerkenswert ist, daß Södermans noch heute im Auslande bekänntes Werk gerade die große Bauernhochzeit geblieben ist. Es scheint also, als ob der Kontinent von der nordischen Musik den speziellen nationalen Einschlag verlangt, der in der Dichtung und der bildenden Kunst dieser Völker unzweifelhaft vorhanden ist. In der letzten Periode kämpft allerdings die nationale Tradition mit europäisch-amerikanischem Einschlag, der imstande wäre, die nationale Eigenart zu verwischen, wenn er mit dem Sieg davon ginge. Was zum Glück im Norden durchaus nicht der Fall ist. Im Gegenteil, man hat von oben her versucht, die Tradition neu aufzufrischen, indem man im letzten Augenblick die erstaunlich reichen Schätze der überlieferten Spielmannsmusik gerettet hat.

Mit dieser Musik verhält es sich in folgender Weise. Man wußte, daß sich in Dörfern und entfernten Behausungen, besonders in den nördlichen Provinzen, noch Spielmänner aufhielten, die zum Tanze, wohl auch zur Hochzeit, ihre alten Weisen spielten. Aber das allermeiste war nicht aufgezeichnet, sondern lebte nur in der Tradition „im Gedächtnis der Spielmänner", ab und zu aufgefrischt durch neue Erzeugnisse im alten Stil. Bei der allgemeinen Nivellierung heutiger Kultur bestand Gefahr, daß die Tradition aussterben würde. Verschiedene Persönlichkeiten, unter andern der Maler Anders Zorn, ein Kind des Volkes, nahmen sich der Spielmänner an und veranstalteten große Spielmannsmessen, wobei sowohl auf Kuhhorn tüchtig geblasen, wie auch von alten Spielmännern die Geige traktiert wurde. Und dann geschah ein Wunder. Ein bekannter Richter in der südschwedischen Stadt Malmö, Nils Andersson hatte lange genug Spielmannsweisen aufgezeichnet und gesammelt. Eines Tages, gerade als er zum Bürgermeister ernannt worden war, starb er plötzlich und hinterließ nicht weniger als etwa 12—15 000 Kompositionen dieser Art! Sein Erbe wurde der schonische Bauernspielmann *Olof Andersson.* An dessen Seite trat eine in Schweden sehr bekannte Persönlichkeit, *Ernst Norlind*, gleichfalls aus Skåne gebürtig und eigentlich ein sehr bedeutender Maler und Graphiker, außerdem ein feiner Lyriker und Dramatiker und schließlich Geiger. Eine universell veranlagte Künstlerpersönlichkeit, von einem Organisten herstammend, noch wurzelnd im heimatlichen Boden. Es gelang ihm, einflußreiche Männer für den Schatz zu interessieren. Und heute ist Olof Andersson beschäftigt, mit Staatsunterstützung die besten Weisen herauszugeben; schon sind sechs stattliche Bände erschienen (bei Albert Bonnier, Stockholm). Und außerdem hat er den Auftrag, herumzureisen im großen Lande Schweden und weitere Melodien aufzuzeichnen, was er mit überragender Geschicklichkeit vollbringt. — Olof Andersson ist also ein durch Staatsmittel erhaltener Spielmann. Wie ungemein interessant ist es nicht zu erfahren, daß unsre Gegenwart nichts andres tut, als was einst im Mittelalter und vielleicht noch früher gang und gäbe war. Denn die Spielmänner waren *Beamte*, die ihren bestimmten Platz in den Prozessionen der verschiedenen Feierlichkeiten einnahmen und entlohnt wurden, meistens in natura. Im Vordergrund stand die Hochzeitsfeier, die ja noch heute an der Seite der Begräbnisfeier das größte gesellschaftliche Ereignis auf dem Lande bildet. Sie unterhielten die Gäste beim Schmaus, beim Tanz und auch bei den kirchlichen Zeremonien; noch bis heute sind einige wunderschöne Psalmen für Geige erhalten. Auch hatte
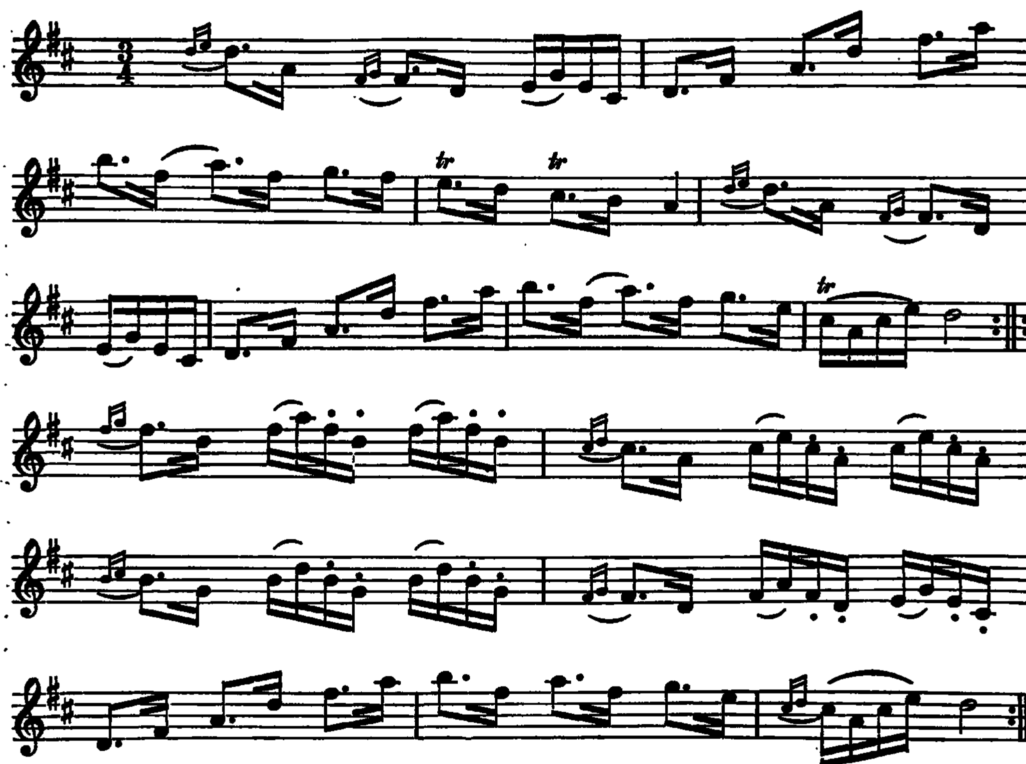
man die Gewohnheit, daß das Brautpaar nach vollzogener Trauung eine Stunde lang sich dem Publikum zeigen mußte, und hierzu gibt es eine ganz besondere Begleitmusik. Als dann die Braut ihren ersten Tanz antrat, in der Regel mit dem Pfarrer, mußte der Spielmann natürlich spielen und eigentlich jedesmal einen neuen, eigens für diese Feierlichkeit komponierten Tanz.

Was den rein künstlerischen Wert betrifft, ist die Frage aufzuwerfen, inwiefern *irgend* eine gelehrte Tradition mit hineingespielt hat beim Entstehen. Die Komponisten sind ja zum größten Teil ungelernte Bauern, die weit ab von jeder Kulturstraße wohnten und sicherlich sehr selten nach einer Stadt gelangten. Allerdings ist anzunehmen, daß sie mit den Pastoren Umgang gepflegt haben, aber wohl nicht einen musikalischen? Wie die Verbindung zwischen der Spielmannsweise und der gesungenen und getanzten mittelalterlichen Ballade zu deuten ist, hat sich meines Wissens nicht geklärt, ja ist sie überhaupt in Betracht gezogen? Die Spielmannsweise scheint älteren Ursprungs zu sein, was nicht hindert, daß sie dann beeinflußt wurde von der Volksweise. Aber die Tanzballade bewegt sich doch rein rhythmisch ruhiger, gemäßigter , der Tanz war ein ganz andrer als der Bauerntanz. Noch spielt man wie Olof Andersson mir erzählt hat, in entfernteren Gegenden Schwedens die alten Weisen zum Tanze, der mit ungeheurer Geschwindigkeit und einer gewissen Einförmigkeit vor sich geht. Uebrigens lebt ja in Norwegen der alte Tanz stärker fort; berühmt ist dort ein Tanz, der mit ungeheuren Sprüngen (so wie bei Skilaufen) ausgeführt wird. Da viele der schönsten schwedischen Spielmannsweisen in Jämtland (einer nördlichen Provinz an Norwegen grenzend) komponiert sind, sind sich schwedische und norwegische Tänze oft sehr ähnlich. Um das Verhältnis zur Ballade zu untersuchen, würde es sich vielleicht empfehlen, die noch heute üblichen Tänze auf den Färöinseln zu studieren, die wohl die bestbeibehaltene Ueberlieferung zeigen. — Im großen ganzen scheint uns doch, als ob diese Volksmusik für sich entstanden ist, ebenso wie sie von ungelernten Menschen ausgeübt wird. Olof Andersson ist ein solcher. Und trotzdem steigert sie sich zuweilen, auch rein technisch, zu einer Ausdruckskraft, die verblüffend wirkt und uns an Solosonaten von Bach erinnern läßt. Wer sagt uns aber, daß gerade dieser urgermanische Komponist nicht etwas von volkhafter Tradition gewußt hat? Mir hat seine prachtvolle Fuga 3 im Wohltemperierten Klavier 1 immer wie ein Volkstanz geklungen, um von vielen andren seiner Kompositionen zu schweigen. Ist es nicht so, daß jede *wirklich national große Musik* aus denselben Brunnen fließt, *aus der Volksseele selbst*, die sich ursprünglich aus Natureindrücken zusammenfügt und dann allmählich das große Wunder Gottes und des menschlichen Herzens kennen lernt?

Mit einfachen, kleinen Melodien scheint die Volksmusik begonnen zu haben, mit den Tönen, die durch ein primitives Kuhhorn geblasen wurden. Es war das Locken der Herde, es waren Töne zwischen sich Liebenden, die etwas besonderes zu bedeuten hatten. In schöner Weise haben neuere Dichter wie Strindberg in seinem Drama „Die Kronbraut", Per Hallström in einer Novelle „Im Blauen Walde" diese Sitte als Motiv wieder aufgenommen. Und doch können auch diese ergreifend einfachen Melodien sich schon zu rhythmischen Gebilden verdichten , wie zum Beispiel diese aus Jämtland:



Im Mittelpunkt der Tanzkompositionen steht die „Polska", die nicht mit der üblichen Polka verwechselt werden darf, auch nicht mit der Polonaise; sie wird immer in Dreiviertelkt geschrieben, und erstaunlich ist es, wie dieser streng rhythmisch gedachte Tanz variiert werden kann. Galt es doch, auf der Basis einer gewissen Tradition stets etwas Neues zu erfinden. Ein Beispiel aus Dalarna, der nationalsten Provinz Schwedens gibt ein Bild:



Wie man sieht — nicht ganz leicht zu spielen. Ueberhaupt hat es sich herausgestellt, daß die Berufsgeiger nicht recht wissen, was sie mit diesen Kompositionen machen sollen, sie sind derart aus dem technischen Können der Bauernspielmänner hervorgegangen, daß sie eigentlich ihr Eigentum sind. Hierzu kommt, daß eine Polska aus Dalarna oder aus Jämtland eigenartige landschaftliche Züge aufweisen, die nur dem Kenner ganz fühlbar werden. In Värmland, der Provinz Gösta Berlings, hat man eine besondere Vorliebe für das Arpeggio; bei gewissen Spielweisen wird die

Geige ganz anders gestimmt, was sehr geheimnisvoll vor sich geht. Man hat mindestens sieben verschiedene Stimmarten.

Diese nationale Musik, so ungewöhnlich reich an alten Traditionen, ist nun in *Berlin* eingeführt worden. Es fand ein Konzert im Schwechtensaal statt, und die *Deutsche Welle*, die sich immer mehr zu einem Kulturinstitut ersten Ranges entwickelt, gab *Ernst Norlind* und *Olof Andersson* — denn diese beiden Künstler waren es, die sich ins Treffen begaben — Gelegenheit, am Mikrophon für die Hunderttausend zu spielen. Was Schweden betrifft, haben gerade Norlind und Andersson sehr viele Konzerte dort gegeben, meistens im Rahmen der staatlich und kommunal unterstützten kulturellen Veranstaltungen in kleineren Ortschaften. — Nun verhält es sich mit dieser Musik so, daß sie unbedingt einen Wortführer braucht, und hierfür ist gerade Ernst Norlind wie geschaffen. Man kennt diesen interessanten Menschen schon in Deutschland, er war *Walter Rathenaus* intimster Freund in den letzten Jahren, und hat selbst ein Buch herausgegeben, den Briefwechsel mit Rathenau enthaltend (Reissners Verlag, Dresden). Er leitet das Konzert mit einer kleinen Rede ein und kommentiert die verschiedenen Weisen. Breit und rund und doch von einer unglaublichen Beweglichkeit steht und sitzt er da, sieht wie ein freundlicher Rübezahl aus, strahlt über das ganze Gesicht, wenn er diese Weisen wieder genießen kann, die er tausendmal selbst gespielt hat, spielt sie mit wahrer Inbrunst auf seiner wundervollen Cremonesergeige. Und spricht und erzählt von alten Sitten, schildert mimisch und plastisch, was kommen wird, gibt zu jeder Situation eine Anekdote, ist unermüdlich, behandelt uns, als sei er wirklich ein Rübezahl, der aus seinem Sack die wunderschönsten Melodien und Geschichten hervorzaubert! Alles in fließendem Deutsch. Und neben ihm steht Olof Andersson, klein und ruhig, als ginge ihn die ganze Sache wenig an. Hinter seiner Brille sieht er aus wie ein sympathischer Musikprofessor. Wenn der Freund zu Ende ist, legt er aber los mit einer verhaltenen Leidenschaft und einer Geschicklichkeit, die von keinem andern heut noch lebenden Spielmann Schwedens übertroffen wird. Er spielt auch Solo, Kriegsmusik und eine Polska nach der andern, und leise mit dem Körper wiegend vertieft er sich in diese Tänze, die mit der tollen Rhythmik eines Wasserfalles an einem vorüberrauschen! Und die er wie alles andre stets auswendig spielt. Er ist ein Naturgenie! Kein Wunder, daß der Beifall groß und einheitlich war.

Paraphrase über Kurt Weill

Von Heinz Jolles, Köln

Soeben wurde der Autor an die Musikhochschule Köln berufen, wo er die Klavierklasse der Schulmusikabteilung und an der Rhein. Musikschule die Klavierausbildungsklasse übernimmt.

Gestern habe ich die Premiere seines „*Zaren*" in Leipzig mitgemacht. Und es erneuert sich, bestätigt sich die Tatsache, daß diese Begabung wirklich die eigentliche Höhenluft schöpferischer Atmosphäre atmet. Denn im Leben jedes Schöpfers sind ja zwei Momente grundlegend: Einmal das Erfinden der Idee, das Zusammensetzen

und Ordnen der einzelnen Einfälle, zweitens aber das Finden der richtigen Komponenten für die einzige mögliche Resultante: die Form. Wie viele scheitern an dem Unvermögen, Gleichgewicht herzustellen zwischen Musik und Instrument, zwischen Musik und Text, zwischen Musik und Szene, zwischen dem absoluten Einfall und seinem eigentlichen und endgültigen Charakter. Es sind die Unkritischen, freilich nicht die Kritiklosen. Wie viele andere wieder haben den Instinkt, Verstand, Geschmack für den Rahmen, für die Gestaltung der Form. Sie sind kritisch genug, sich selbst ausschalten und so die Wirkung abschätzen zu können — aber hier fehlt dann so oft die Eingebung des musikalischen Gedankens. — Weill hat in dieses oder jenes Werk bessere Musik gebettet als in seinen „Zar", aber noch nie hat er alle künstlerischen Faktoren so organisch, mit so schlagender Eindeutigkeit hingestellt. Wie er den Lockungen eines geistreichen Buffo-Libretto sowohl widersteht, ihnen andererseits auf seine Weise entgegenkommt, das ist das Kriterium für einen der besten heutigen Opernkomponisten.

Soll ich Ihnen gleich mit irgendwelchen „Geschichtstabellen" dieses 28jährigen aufwarten, aus denen Sie sehen, daß er ein Mensch wie alle anderen ist — und warum sollte das ein guter Musiker nicht sein? Ueber Weill ist schon allerlei geschrieben worden, sodaß man schon über ihn nachlesen kann. (Die Nichterwähnung in einem vor einiger Zeit erschienenen *illustrierten* Musiklexikon ist wohl kein Zufall und daher nicht weiter beachtlich.) Nein, sehen wir uns zunächst mal etwas in das Bild unseres Künstlers hinein. Es zeigt uns sofort sein Eigenstes, Genialstes, eben das, wovon ich oben ausging: die glückliche Verbindung von Geist und Instinkt. Wir sehen in zwei echte Schubert-Augen, die von Musik über und über erfüllt sind, besessen sind von jener unbekümmerten Musizier-Seligkeit, die ganz grade aus den klaren Quellen des Elementes, des Talentes kommen. Wiederum sehen wir einen Kopf vor uns, der zu schärfster Kritik an sich und der Materie fähig, bewußt das Zeitgemäße seiner Natur hervorkehrt, seinem Milieu, seiner Umgebung das abnötigt, was der schöpferische Ausdruck seiner Epoche darin ausmacht, was ihr inneres Gesetz, was ihr äußerer Charakter bedeutet. Also die Anwendung ewiger der Erstrebung des immanenten Kunstideals geltender Kunstgesetze für eine Aera, die fast schon *hinter* dem technischen Zeitalter liegt, und mehr konservierende als schöpferische Elemente in sich trägt; konservierend auch deshalb, da sie so kurz auf das große Musikgeschehen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts folgt, schöpferisch aber, weil das ihr eigene Tempo zwar nicht neue Ideale, aber doch neue Wege, Moden, Methoden, sie zu finden, also dennoch Keime zu irgend welcher Kunstproduktion enthält.

Wodurch ist nun Weills Musik der *Oper* so stark verhaftet? Woher kommt es, daß er seit einigen Jahren Oper an Oper reiht, die anderen Gattungen aber fast ganz bei Seite läßt? Das wird offenbar bewirkt durch die Leuchtkraft der Szene, des Milieus, der Konflikte, deren Niederschlag charakteristische und doch absolut musikalische Einfälle, also die einzig mögliche gute Opernmusik hervorruft. Die beiden Beispiele der Geschichte: *Mozart* und *Verdi*. Bei Mozart gar tritt das Unerhörte ein, daß, was unzähligen unseligen anderen Komponisten zum Tadel, hier zum höchsten Lobe gereicht: in reinsten musikalischen Instrumental-Formen, in

irgend einer Klaviersonate zum Beispiel drängt sich uns bei Mozart der Begriff „Opern-Musik" auf. Und wodurch wiederum geht die Gleichung bei Mozart so wunderbar auf? Es wird eben jene Synthese erreicht der Reinheit in Ausdruck, Mittel, Dynamik, Erfindung, der sich das primitivste Hörergemüt in all und jeder Zeit nicht mehr entziehen kann: die Oper ist bei Mozart absolut musikalische Angelegenheit, seine Arie z. B. nichts als ein Instrumentalsatz und die Stimme darin das Geadeltste von den Instrumenten.

Ich denke im Augenblick an das Orchester-Zwischenspiel aus „*Royal Palace*" — es erklingt in einem Moment höchster Spannung. Nicht dramatischer aber szenischer Spannung (was überhaupt in dieser Oper in einem Akt vorherrscht): Phantastica, die von Leidenschaft brennende Welt eines Liebenden sollen der Geliebten sowie dem Hörer optisch aufgezeigt werden. Da sieht Weill, der Musiker, nun nicht die Aufgabe zu verdeutlichen, durch die Musik zu untermalen, d. h. zu veräußerlichen, sondern, weiß Gott ob durch Erinnerungskomplexe, ob durch gleichzeitiges Empfinden von musikalischer und menschlicher Stimmung, ob durch urrhythmische, urmelodische Zusammenhänge der musikalischen Elemente mit denen der Natur, kurz durch die Intuition, durch das, was nicht mehr erklärbar ist, gelangt Weill an dieser Stelle zu den musikalisch schönsten und reichsten hundert Takten, die ihm vielleicht bisher geglückt sind. — Bleiben wir noch einen Moment beim Royal Palace. Dieser Einakter hat eine einzigartige Originalität: er spielt sich nach den Ereignissen ab. Er bringt nur den Ausgang eines teils verwirrenden, teils selbst verwirrten Frauenlebens, nicht aber die Verwirrungen und Konflikte selbst. Dadurch wird das Stück zu einem der wenigen, deren Inhalt man versteht, da es nämlich im Grunde gar keinen hat. Das Werk wird aber absolut nicht zu einer Revue infolge gewisser stark weltlicher Ausdrucksmittel unserer Zeit, wenn es die Regisseure nicht dazu machen, was man von ihrem Standpunkt aus verstehen könnte. Nein, Revue-Charakter kann nicht so gute Musik ausmachen wie das ganze letzte Drittel des Stückes. — Im „*Zaren*" umgekehrt: ganz konzentrierte Handlung, deren spielende Leichtigkeit im Vordergrund, deren tiefere aktuelle Problematik im Hintergrund steht. Das Ganze bleibt Satire, und welche Satire verliert nicht, wenn sie über die Andeutung hinausgeht? So ist auch die Musik nur andeutend und leicht, dem gezeigten, ernsteren Hintergrund der Handlung entspricht aber der kammermusikalische Satz des dennoch großen Orchesters.

Wo liegen die Quellen zu dem allen? Die erste Oper, die Weill bekannt machte, war „Der Protagonist". Ein mehr literarischer als dramatischer Text Georg Kaisers. An der Textwahl erkennen wir schon den Opern-Outsider, nochmehr an der musikalischen Durchführung. Es ist hier freilich noch nicht Weills umformende Kraft für die Oper so deutlich wie heute. Aber z. B. die musikalische und szenische Durchkomponierung einer komischen Pantomime und ihre Wiederholung ins Tragische, das ist schon hier einzigartig und diese Provinz der künstlerischen Persiflage in künstlerisch ernstem Rahmen gilt vielen bisher als Weills eigenste. Im Protagonisten ist sie noch gebettet in traditionell Opernhaftes; aber mehr und mehr kommt Weill von hier aus zu anderen Empfindungs-, Ausdrucks-, Formzentren. Dieser ganze Start aber beweist nur, daß die Rechnung stimmt. Wie könnte ein Komponist heute

vom z. B. Lyrischen oder vom Epischen herkommen? Womit nicht gesagt ist, daß er ohne diese Elemente Gutes schaffen könnte. Aber unsere Zeit verlangt eben kraft ihrer Entwicklung alles Empfinden und den Ausdruck dafür *unter* der mehr oder weniger scharfen Rüstung nüchterner und kritischer Klarheit, oder als Ausweg: Satire. — Weill wird vielleicht der letzte sein, der das Wesen der Oper, wie wir es heute noch verstehen, mit Neuem erfüllt, auf seine Art. Inwieweit Hindemiths „Cardillac" oder Alban Bergs „Wozzeck" durch Neutralisierung der Bühne, infolge der Hervorkehrung absolut musikalischer Formen im Orchester zu Neuem führen, wäre Aufgabe einer besonderen Untersuchung.

Man wird nach einem Komponisten jedenfalls suchen müssen, der mit achtundzwanzig Jahren das Gebiet der Oper schon in ihren verschiedensten Abarten durchstreift hat, bis zur Schauspielmusik abzweigend. Bemerken wir hier noch das Singspiel. Weill schafft es zum *Song*-Spiel um, die Umlautung *i-o* birgt eine Welt von hundertfünfzig Jahren. In „*Mahagonny*", zu dem Fäden von Royal Palace führen, wird an Improvisation das äußerste Denkbare geleistet, freilich ist das Stück (nach der Aufführung in Baden-Baden zu urteilen) irgendwie etwas tendenzgehemmt. Aber warten wir auf die Umarbeitung als „große Oper" oder auf Wiederaufführung. Und freuen wir uns über Musik wie den Alabama-Song, die — ein Wunder für 1928 — schön und gut zugleich ist.
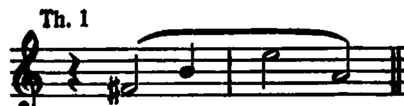
Es ist nicht merkwürdig, daß neben Bühnenversuchen zunächst das instrumentale, absolut-musikalische Schaffen im Vordergrund stand: Passacaglia, Quodlibet-Suite für Orchester, später sein vielleicht bestes Instrumentalwerk, das Streichquartett; daneben der Frauentanz für Frauenstimme und obligate Instrumente. Seit dem letzten Werk, dem weniger gelungenen Violin-Konzert ist Weill dann nicht mehr von der Bühne losgekommen, wie oben dargetan. Aber wir warten gern. Und sehen jedem Werke mit der selben Spannung entgegen, denn wir wissen, es ist bei Weill immer eine Auseinandersetzung von Grund auf. — Und wir bekennen nochmals und endgültig: diese Musik muß infolge des Zeichens, in dem sie geboren wird, infolge der Kriterien, durch die sie sich abhebt, durch die sie charakterisiert ist, auf ganz große Sicht und auf weiteste Kreise tiefe Wirkung ausüben. Sie ist schon heute nicht mehr wegzudenken aus der Entwicklung und wird sich in die Kette des großen Musikgeschehens organisch eingliedern.

Ueber mein Stabat mater

Zu meinem in Schwerin aufgeführten *Stabat mater für Soli, Chor, Orchester und Orgel Op. 15*: Bei der Vertonung der wunderbaren Sequenz des Jacobo da Todi war mir besonders daran gelegen, die innere Bewegung, das Erlebnisproblem, möglichst klar, einfach und charakteristisch zum Ausdruck zu bringen. Dementsprechend bedient sich die Musik einfacher Formen und großer Linien. Sie geht nicht dem Einzelnen nach, sondern zielt auf das Ganze. Die Dichtung hält zwei Stadien seelischer Einstellung fest: zuerst Betrachtung der Schmerzen Mariä und Erkenntnis der eigenen Schuld, dann daraus mit ungehemmter Macht emporquellend der Wunsch, mitzuleiden und durch Leiden gereinigt emporzustreben zur Herrlichkeit des Paradieses. Also kurz: Problemstellung — Kampf und Lösung im Sinne fester Zuversicht. Diese innere Form prägt sich in der äußeren Architektonik der Musik aus: Vorspiel *E* (Problem), Hauptteil *A B A'* (Kampf), Nach-

spiel E' (Lösung). Es liegt also eine dreiteilige, oder genauer gesagt, fünfteilige symmetrische Form vor. Der Kernsatz zerfällt in drei Teile, deren mittlerer *B* eine vorübergehende lyrische Lösung der in *A* angesammelten Spannung bringt. Die endgültige Befriedung tritt nach erneutem qualvollem Schmerzensausbruch in A' erst im Nachspiel E' ein.

Der Großteil des thematischen Materiales wird bereits im Vorspiele E exponiert. Thema 1



beherrscht als Hauptthema das ganze Werk. Mit ihm beginnt die orchestrale Einleitung, es erscheint bedeutungsvoll im Verlaufe der Steigerungen des Kernteiles und bildet den Ausklang der Komposition. Thema 2 dient dem subjektiven Ausdruck der Schmerzgefühle.

Th. 2

O quam tri - stis et af - flic - ta

Thema 3 gewinnt dadurch besondere Bedeutung, daß es den Höhepunkt des ersten Kernteiles bildet.
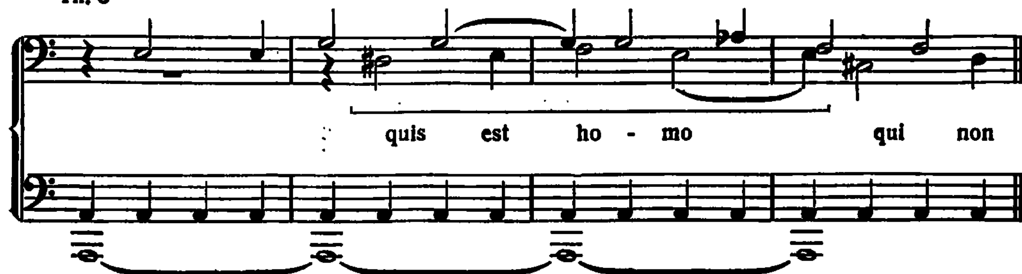
Th. 3

Das 4. Thema des Vorspieles begegnet uns wieder im Mittelsatze (B) des Kernteiles.
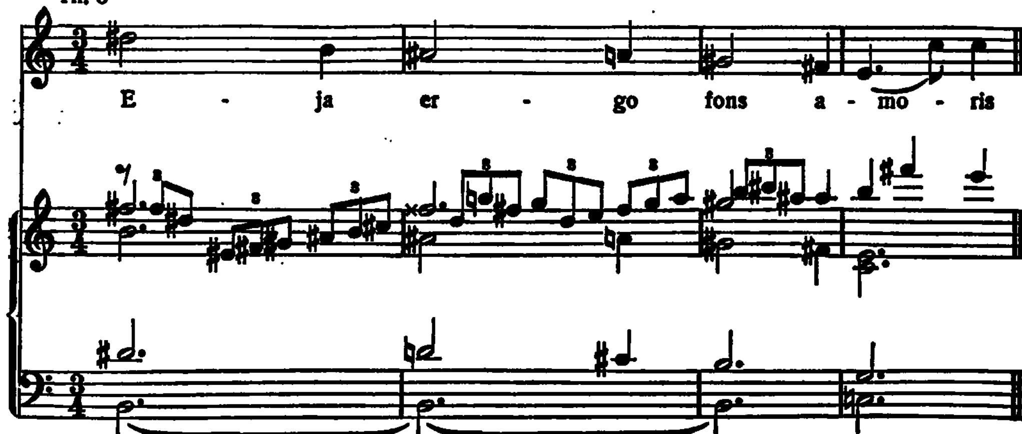
Th. 4

con - tri - sta - tam et do - len - tem

Zu Beginn des Hauptteiles setzt ein neues Thema ein (5), das die großen Steigerungen in A und A' beherrscht und in Verbindung mit dem Hauptthema (1) den Höhepunkt in A' herbeiführt.



Dem kontrastierenden lyrischen Mittelsatze (B) des Hauptteiles liegt Thema 6 zugrunde. Es tritt meist vereinigt mit Thema 4 auf.



Im allgemeinen habe ich versucht, möglichst sparsam mit dem Themen-Material umzugehen, um einen der klaren, einfachen psychologischen Linie des Textes möglichst entsprechenden musikalischen Ausdruck zu erzielen. *Josef Lechthaler.*

Der Dresdener „Macbeth"

Dieser „Macbeth" war einmal Verdis Schmerzenskind; von allen Opern nannte er sie „seine liebste". *Piave,* schon mehrmals von Verdi beansprucht, hatte das wie meist von Verdi entworfene Szenarium der Shakespeareschen Dichtung für die Bühne ausgeführt und in Reime gebracht. Das Wortdrama wird auf knappste Form gebracht, die wichtigsten Szenen werden dramatisch herausgehoben: die Hexenprophezeiungen, die Ermordung Duncans, die Geistererscheinung Banquos beim Bankett, der heranrückende Wald von Birnam. So kam sie am 14. März 1847, vier Jahre vor Verdis erstem entscheidenden Welterfolg mit dem „Rigoletto", seine elfte Oper immerhin, am Teatro Pergola in Florenz heraus — und verschwand nach ein paar Aufführungen. Der „Macbeth" ließ ihm indessen keine Ruhe. Er war schon der berühmte Verdi, der gefeierte Komponist Italiens, der Schöpfer von „Troubadour", „Traviata" und „Maskenball", als er ihn wieder vornahm und gründlich umgearbeitet der Opéra Lyrique in Paris zur Aufführung übergab. Das war 1865, im „Tristan"-Jahr, vier Jahre nach Wagners „Tannhäuser"-Bearbeitung, mit der sie ein gleiches Charakteristikum teilt: Vermischung der Stile, jugendliches Draufgängertum und meisterliche Reife.

Aber trotz des echt Pariserischen Balletts mit dem synkopisch interessanten Hexenwalzer hielt sich auch diese Bearbeitung nicht auf der Bühne. Verärgert wandte sich Verdi von den Franzosen ab. „In Euren Theatern gibt es zu viele gescheite Leute", meinte er voll Hohn zu einem Pariser.

Gewiß, es wird begreiflich, daß diese düstere Oper kein Erfolg werden konnte, und vielleicht auch niemals wird. Verdi kennt hier kaum noch Konzessionen. Was für eine Aufgabe für diesen fünfunddreißigjährigen Komponisten, der sich der „am wenigsten Gebildeten" einer nennt, der an nichts als seine Inspiration glaubt, der ein Element ist, eine Energie, ein eruptives Genie, was für eine Aufgabe für diesen revolutionären Musikdramatiker, dessen Vaterland die von Donizetti und Bellini überkommene Form der Oper geheiligt hat, von einer wirklich musikalischen Rasse so geheiligt, daß keiner es wagen durfte, an ihr zu rütteln! Was für eine Aufgabe: diese blutige Königsmördergeschichte auf dem Operntheater zu gestalten, ohne Liebesduett, ohne Cavatinen und Stretten! Rührend diesen Kampf zu verfolgen, den Verdi unerschrocken aufnahm, rührend zu wissen, daß er sich grade diesen Text für eine Faschingssaison auswählte, der doch so gar nicht in die Faschingszeit paßte. Ein junger Komponist, der sich mit „Nabucco" und „Hernani" und den „Beiden Foscari" einen Erfolg erstritten hatte, der doch mehr seinem patriotischen Freiheitssinn in einem unterdrückten Lande galt! Hatte er nicht einen jungen Ruhm aufs Spiel zu setzen? Er setzte ihn unbedenklich aufs Spiel.

Es fällt ihm nicht ein, die alte italienische Oper mit ihrer zweihundertjährigen Tradition zu leugnen; er nimmt diese Form als selbstverständlich, wie von Gott gegeben. Er komponiert Chöre, Arien, Duette, Ensembles genau wie Donizetti oder Bellini. Aber überall sprengt der geniale Musikdramatiker den allzu engen Rahmen. Das Rezitativ gewinnt schon die melodramatische Wucht des „Rigoletto". Die Hexenchöre sind von dämonischem Ausdruck besessen, die Siegeshymne am Schluß bringt den ersten befreienden Lichtstrahl in die Dunkelheit, die das ganze Werk beherrscht. Noch ist die Kraft nicht reif und groß genug, überall die überkommene Form neu zu beleben; noch erklingen oft naive Marschrhythmen und Polkaweisen zu tragischen Vorgängen. Aber das Märchen vom Leierkasten des jungen Verdi ist doch herrlich widerlegt. Hier spricht schon lange vor dem „Troubadour" der echte Musikdramatiker, der Schöpfer des „Othello", der zuweilen vorgeahnt wird. Für die Entwicklung dieses Genies eine bedeutsame Stufe. Und für das Theater ein Gewinn von Dauer? Eine „Macht des Schicksals" ist dieser „Macbeth" gewiß nicht. Schon die Vorbedingungen liegen da anders. Die „Forza del destino" ist in aller Welt Erfolgstück der Sänger. Deutschland hatte da etwas nachzuholen. Der „Macbeth" hat nicht diesen Reichtum an Melos und Erfindung. Er ist zwar konsequent in seiner finsteren Haltung, aber auch ärmer, ohne eigentlichen Höhepunkt, ohne Steigerung. Er wird es schwer haben, sich zu behaupten. — *Georg Göhler*, dessen Uebersetzung der „Macht" über der Werfels vergessen wurde, hat ihn übertragen. Mit Anlehnung an Dorothea Tieck und Gundolf. Leider hat er viel gereimt, und das gibt seinem Deutsch oft etwas Hilfloses.

Für Dresden bedauerlich, daß *Fritz Busch* krank ist. Er hätte die rhythmische Energie gehabt, die dieses Werk charakterisiert, er hätte die Dynamik intuitiv ergriffen. Unter *Hermann Kutzschbach* erlebte man eine sehr korrekte, aber etwas temperamentlose Aufführung. Der treibende Geist war in diesem Falle Dr. *Otto Erhardt*. Die Szene, die er stellte und auch bildhaft erfüllte, hatte dramatisches Leben. Sein Impuls traf auch die Sänger: einen markanten, stimmlich robusten Macbeth *(Robert Burg)* und eine tonlich großartige Lady *(Eugenie Burkhardt)*. Den Banquo singen in zwei Aufführungen *Bader* und *Andrésen* (dieser mit seinem herrlich klingenden Baß). Mit am wirkungsvollsten waren die Chöre, von *Pembaur* einstudiert. Sie gehören überhaupt zum Schönsten dieser Oper. — Eine hervorragende Uraufführung alles in allem. Und für die Erkenntnis Verdis bedeutend. Aber, ich glaube, daß es doch noch wichtigere Dinge gibt für die Bühne als diesen „Macbeth", wenn man schon so verlegen um die neue Oper ist wie die Gegenwart. Und dann ist es eine Aufgabe, den bekannten Verdi vorbildlich herauszubringen. So lange hier noch reichlich gesündigt wird, darf man auf Ausgrabungen getrost verzichten. *Karl Schönewolf.*

Bücher und Noten

Mankell, Henning: Två Pianostycken. Nr. 1. Vision, Nr. 2 Improvisata. (Zwei Klavierstücke.) Nordiska Musikförlaget, Stockholm.

Während unsere deutschen Pianisten in den verborgensten Winkeln der Erde nach neuen Klavierstücken herumsuchen (wann werden endlich die führenden Komponisten von Afghanistan entdeckt? wann haben wir einen zeitgemäßen Afghanistan-Foxtrot?), schafft einer der begabtesten und feinsinnigsten jungschwedischen Komponisten, *Henning Mankell*, unbeirrt im stillen Werk für Werk. Seit einem Jahr hat man ihn auch in Schweden aufgefunden (auf dem Frankfurter Musikfest wurde ein Streichquartett von ihm aufgeführt), während man ihn vorher zehn Jahre lang als ultramodern verschrie nach dem Grundsatz: *der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande.* — Mankell ist fast ausschließlich Klavierkomponist, und als solcher muß er unbedingt als führend in der europäischen Musik angesehen werden, denn er gibt dem Klavier, was des Klavieres ist. Seine Schöpfungen sind ganz aus der Klangwelt des Instruments gesehen; er schöpft als Neoimpressionist jede Klangmöglichkeit aus und beherrscht die Technik ebenso vollendet. Schon aus diesem Grund erhebt sich sein Schaffen weit über viele Werke unserer modernen Komponisten, die meistens das Klavier aus dem Gesichtspunkt des Streichquartetts betrachten und asketische Linienführung mit dem Charakter des Klaviers zu vereinen suchen. — Während Mankell in seinen ersten Werken, den Balladen und Impromptus, den Fantasiesonaten aus der mittleren Zeit um 1918, monumentalen Wirkungen nachstrebt, ohne in äußerlichen Pomp zu verfallen (der nur der Fingerfertigkeit gilt), während er zugleich seine nordische Herkunft in eigenartigen, aber in ihrer schwer zu erfassenden Schönheit mitreißenden, herben Klanggebilden dokumentiert, scheint seine jetzige Entwicklung mehr zum feingeschliffenen Klavierstück zu führen, das in seiner aphoristischen Kürze seine Modernität nicht verleugnet. Sichtlich unter dem Einfluß Skrjabins und der französischen Impressionisten stehend, schreibt er doch Musik von Eigenbedeutsamkeit und Originalität. Denn die intellektuelle Ader des nordischen Menschen kennt kein Verschwimmen im Klanglichen, keinen Pointillismus. Ist auch Mankells Art dem Improvisatorischen zugeneigt, so sieht dennoch überall das feste Gerippe durch. Jedes Werk entwickelt sich aus einem prägnanten, ehern hingesetzten Gedanken, dessen *klangliche* Verwertung dann weiterhin den Inhalt des Stückes ausmacht. So ist es auch bei den beiden Stücken „Vision" und „Improvisata". Erstaunlich dabei, mit wie wenigen pianistischen Mätzchen Mankell auskommt und wie er doch eine Klangwelt von hoher Schönheit hinzaubert. Das Notenbild sieht denkbarst einfach aus. Werden auch gelegentlich drei Systeme verwendet, so sicher nur in der Absicht zu zeigen, daß einheitlich durchgehende Linienführung vorhanden ist. Mankell verläßt häufig die Gebiete des Tonalen, ohne aufdringlich zu werden. Er ist eben Musiker durch und durch. Der schöpferische Geist kann sich erlauben, aus der Hürde zu brechen. — Wenn Mankell sein zweites Klavierstück „Improvisata" benennt, so erfühlt er instinktiv den Urgrund seines Wesens. Aus einem markant hingestellten viertaktigen Motiv entwickelt sich folgerichtig der ganze Satz. Er gibt sich virtuoser als Nr. 1, ohne seicht oder nichtssagend zu werden. Im Aufbau ist er klarer als die verschlungenen und dem Charakter des Titels entsprechenden Irrwege des ersten. Alles in allem, zwei Werke, die das Anrecht darauf haben, auf dem deutschen Musikalienmarkt eingeführt zu werden.

*

Arno Eggen: Sølvet av Henrik Ibsens „Olaf Liljekrans" („Das Silber" nach H. Ibsens Jugendschauspiel „Olaf Liljekrans"). Norsk Musikforlag, Oslo.

Das vorliegende Lied ist eine Neuauflage zur Ibsen-Gedenkfeier. Da der Komponist zurzeit an einer Oper „Olaf Liljekrans" (Justedalsrypen = Das Schneehuhn aus dem Justetal) schreibt, dürfte es jetzt wieder besonders interessieren, um so mehr, als es in die Oper aufgenommen wird. Es ist der Heldin, einer Art Mischung zwischen Solvejg und Ingrid, in den Mund gelegt und von schwermütigem Stimmungsreiz. Wenn man es in seine Bestandteile zerlegt, erkennt man, daß mit einfachsten Mitteln größtmögliche Stimmungsintensität herausgeholt ist. Es sind zwei kleine Verschen mit einer abgerissenen, in der Oktav auf- und absteigenden Melodie, untermalt von einer

herben Harmonik, die die Melodie schwer belastet und einem erst nach mehrmaligem Hören eingeht. Ueberhaupt muß man bei originaler nordischer Musik Geduld haben. Von Italien bis Skandinavien ist es weit. Von sinnfälliger Schönheit bis zu der inneren Schönheit verschlossener Naturen ebenso.

*

Eyvind Alnaes und Arne Eggen: Norske Folkemelodier (Norwegische Volksmelodien), 1. H. Norsk Notestik og Forlag, Oslo.

Im allgemeinen sei die Frage aufgeworfen: ist es wirklich noch notwendig, skandinavische Volksmelodien zu sammeln, abgesehen, daß jede Sammeltätigkeit das traurige Anzeichen vom Untergang der betreffenden Kunstgattung ist? Angesichts der neuen Sammlung, die noch vermehrt werden soll, lernt man aber eine solche Zusammenfassung alten Volksguts von anderen Gesichtspunkten aus betrachten. Es kommt auf die Persönlichkeit des Herausgebers an. Und Volkslieder haben es dringend nötig, von jedem Zeitalter aus aufgefaßt zu werden, wenn sie nicht anders in den Schränken der vergleichenden Musikwissenschaft verstauben sollen. — Von den fünfzehn Liedern hat Alnaes zehn bearbeitet, Eggen den Rest. Bearbeitung ist vielleicht zuviel gesagt, wie oben schon angedeutet. Es sind originale Volkslieder, die durch die Persönlichkeit ihrer Herausgeber hindurchgegangen sind. Während Alnaes in allem sich primitiver, glatter gibt, in jenem obligaten Volkston, der schon zur Manier erstarrt ist, zeigt sich Eggen auf der einen Seite kunstvoller und prätentiöser, bringt uns aber die Volksmusik doch näher als der in seinen Bearbeitermethoden zurückhaltendere Alnaes. Eggen ist eine komplizierte Natur, von der unverkennbar schweren Durchdringlichkeit des Nordländers. Mag es durch die intensive eigene Beschäftigung mit dem Geist der norwegischen Volksmusik kommen, von denen er viele im Original aufgezeichnet hat oder mag es der Einfluß seines Bruders Erik sein, dessen folkloristische Studien ja in der Musikwissenschaft als führend anerkannt sind: Arne Eggen gibt keine in festes Taktschema eingeklemmten Lieder; er bringt sie so, wie sie sind — ohne die Hemmung musikalischer Schwerpunkte, lediglich mit ihren textlichen rhythmischen Bindungen. Diese Polyrhythmik muß als die Eigenart dieser Lieder gebucht werden. Merkwürdig, daß Eggen eine durchaus kunstmäßige Begleitung aussetzt und dadurch der Reiz der Originalmelodie nicht gemindert, sondern erhöht wird. Denn wie man näher hinschaut, dient die Begleitung nur der sinngemäßen Ausdeutung der Oberstimme. Eggen kommt zu einer Harmonik, die rücksichtslos über konventionelle Bindungen hinwegschreitet. Nur einmal geht der Organist Eggen über das Maß hinaus, das ein Volkslied vertragen kann: in Nr. 7, wo der zweite Vers in der Begleitung zu virtuos wird und zu leerem Lärm erstarrt. Im übrigen zeichnet Eggen die krause, verworrene Stimmung dieser eigentümlich beklommenen und innerlich pessimistischen Musik vortrefflich. — Weshalb aber war nötig, in Nr. 4 noch einmal das Urbild von Solvejgs Lied zu bringen, das meines Wissens schon verschiedentlich veröffentlicht wurde? *Fritz Tutenberg, Kiel.*

*

Otto Daube: Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten. Lehrziel. Lehrplan. Methodik. Eine Pädagogik des Schulmusikunterrichts. Verlag Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger. Bayreuth 1928.

Man wird es mir bitte nicht als Unbescheidenheit auslegen, wenn ich als Outsider im Pädagogischen, ja, was ich nicht verhehle, mit einem Nachgeschmack an den Schulbetrieb, ein Unterrichtswerk rezensiere und dabei von mir selber spreche. Es ist das aber notwendig, um eine Generation, die Siebzehn- bis Zwanzigjährigen, die ich genau kenne, ans Licht zu stellen, denn auf die bezieht sich Daubes Buch, entsprechend auch auf das Kindesalter — die unteren Stufen die höheren vorbereitend. Wie ich auf der Schule war, d. h. in meinem Provinzgymnasium, da galt noch die wundervolle Methode, alle Bengels, die kleinen und großen, für das sogenannte Schlußfest zu drillen, wer nur einigermaßen Stimme hatte, machte mit, allen voran die „Musikalischen", die sich auf einem Instrument produzieren konnten, und so ist mir heute noch eine Mascagni-Cavalleria-Aufführung im Gedächtnis, daß einem die Haare zu Berg standen. Ich war bei diesem Musiktreiben hohngesättigt lediglich Spektator, aber ein Spektator schneidender als der von Addison. In großväterlichem Hausrat hatte ich den beneidenswert gedruckten Traité de haute composition von Reicha, den vergilbten Wisch einer Präludierlehre von Jos. Drechsler und eine solenne Messe Cherubinis (Urdruck!) ergattert

— Cavalleria und Cherubinischer Messenstil; ich lachte; der Boden für einen künftigen guten Geschmack war da! Ich behaupte heute, die Kulturbemühungen der Schuloberen haben angesichts der Jugend, die selber finden und entdecken will und mit dem heimlichsten Nerv vom Protest lebt, einen lächerlichen Wert. Es ist ausgemacht für mich, die salbungsvollsten und mit strengem Finger hingeschmälerten Richtschnüre und Geisteskrippen Daubeschen Ursprungs sind unendlich verkehrt. Ich würde, um vielleicht dasselbe Gute zu wollen wie Herr Daube (und um es wirklich zu erreichen), das Pferd sozusagen am Schwanze aufzäumen. Herr Daube ist bitterböse auf die „Neutöner" (Schönbergs Klavierstücke: „absoluter Unsinn in höchster Potenz"), vermutlich noch mehr auf den Jazz; aber die Jugend, die nicht taub und blind ist, liest in der Presse, daß Schönberg ein einsamer Meister ist und die Jugend (in den erlaubten Tanzkränzchen) tanzt Jazz. Ich denke, wenn ein Stockmagister Siegfried Wagners Bärenhäuter gegen Hindemith und Schönberg ausspielt, so gilt er aufgeweckten Jungens als Sancho Pansa und wird mit Recht verlacht. Um zu den zeitgeistfreien ewigen Normen, den Bach, Beethoven, Wagner zu kommen, muß man, dünkt mich, die Gernegroßen mit freundlichem Zwinkern in den „Jonny" führen. Nichts kränkt Jugend mehr als Ironie, schon Sokrates führte aufs Glatteis und solch ein Stachel sitzt! Ich wünschte, daß man in der Oberprima auch zuerst ein Kapitel Zweig und dann Dostojewsky, eine Prosaseite Klaus Mann und dann Goethe, Nietzsche oder Schopenhauer lese. Wir wollen mit unserer durch das Leben gereiften Erfahrung blasierte Pubertät gewiß nicht ernstlich belächeln; Erziehung am Vergleich ist das richtige, moralische Prügel helfen nichts. Weil aber Daube das Gegenwärtige, leidvoll Werdende, nach ferner Sicht sich Ringende zelotisch niedrig macht, so kann auch die Jugend, die sich rein baden und emporläutern soll, nicht den Entwicklungskampf zu hohen Stufen hin antreten. Er sperrt die Jugend in museale Räume, die doch erst ihre Wucht gewinnen, wenn wir betäubt vom vielfältigen Gegenwartsein hineingelangen. Mag Daubes zugeschnittener Lehrplan gegenüber der bisherigen Ahnungslosigkeit des Schulmusikbetriebes eine Leistung sein; ich weiß es nicht. Jedenfalls ist er ein Dogmatiker, kein kühner fruchtbringender Häretiker, und die Jugend hat doch vor gepredigten Wahrheiten ein so peinliches Gruseln — die goldene Jugend mit ihrer rosigen Skepsis! *A. B.*

Aus den Städten

Berlin. *Julius Bittners Große Messe mit Te Deum.* (Berliner Erstaufführung.) Bittner gestaltet nicht die Katholizität, er musiziert nicht in liturgischer Strenge. Sein Pathos strömt die Fülle des Lebens aus, die Melodie, al fresco hingeworfen, glüht und blüht; ihr Feuer ist nicht immer schlackenlos: die saftige Weltlichkeit der „Roten Gred", der „Kohlhaymerin", des „Rosengärtleins" beschwört immer wieder dramatisch beziehbare Vorstellungen, die ideell den einzelnen Messesätzen zugrunde liegen, so etwa die Vorstellung des Einzugs in Jerusalem dem Osanna, die Vorstellung einer Bußprozession dem Agnus. Diese Prozession büßt aber nicht, sie prunkt und gleißt. Hierauf beruht die Gesamthaltung des Werkes: die thematische Gebärde strebt nach räumlicher Vergegenständlichung, die instrumentale Aufschichtung in den Chorsätzen, besonders bei den Fugenschlüssen atmet die dramatische Energie von Opernfinales und Strettas, ohne daß in der Vorlage eine kongeniale Situation zu erfüllen wäre. Die Energie verpufft also als Leerlauf. Dann wieder meldet sich sprunghaft unvermittelt das archaisierende Moment: das Te Deum beginnt mit Quint-Quart-Fortschreitungen, die mit peinlicher Sinnfälligkeit Bruckneranalogien hervorrufen, manche a cappella-Stelle des Soloquartetts singt innigbeseelt in edel empfundenen weitgeschwungenen Melodiebögen, die dann plötzlich in irgendeinen Gemeinplatz ausklingen. In der Weiterbildung überkommenen Stilerbes ist Bittner durchaus dem Wiener Kreis zugehörig: Bruckner und Mahler vor allem wirken in ihm, ohne daß bei seinem vollblütigen Musikanten- und Könnertum sich in Anschauung dieser Vorbilder in maßvoller Klarheit eine wirklich eigenschöpferische Gestalt formt. Bittner steht sich selbst im Wege; der innere Gärungsprozeß, der von erfreulicher Aktivität zeugt, überflutet noch wahllos die Schleusen künstlerischer Bahnbereitung. Dem allerdings in jeder Hinsicht sehr schwierigen Werke war Prof. Dr. *Felix M. Gatz*

ein denkbar ungeeigneter Interpret. Seine Hilflosigkeit in der dirigiertechnischen und künstlerischen Gliederung von Chormassen brachte es zuwege, daß nahezu kein Einsatz klappte und die Aufführung streckenweise dicht vor dem Umwerfen stand; das philharmonische Orchester spielte mit Todesverachtung, aus dem Soloquartett ragte *Emilie Bittner* durch verständnisvolles Gestalten hervor.

Hans Kuznitzky.

*

Breslau. *„Der verlorene Gulden". Spieloper von Fritz Cortolezis.* Uraufführung am Stadttheater. Der Fall steht nicht vereinzelt da, daß sich ein komponierender Dirigent in seinem produktiven Schaffen auf ein von der Weite reproduzierender Tätigkeit getrenntes Gebiet zurückzieht. Fritz Cortolezis interpretiert von Amts wegen die große Oper und liebt die einfache Form des Singspiels. Dirigierend hat er sich mit den kompliziertesten Erscheinungen der Neuzeit auseinanderzusetzen, in ihm selbst aber klingt die sangliche Melodie des unkomplizierten Menschen. — Die Bühnendichtung von *Beatrice Dovsky* schien Cortolezis geeignet, dem Volksgesang verwandte, formedle Musik aufzunehmen. Auf dem Kahlenberg bei Wien, in der beglückenden Heiterkeit des glockendurchschwirrten Ostermorgens, lassen sich Lieder mit dem harmlosen Treiben sagengläubiger Menschen leicht verbinden; es ist Raum für verliebte Zwiegesänge und lustige Spiele vorhanden. In der mittelalterlichen Wiener Schusterstube gedeihen bürgerlich gesunde und altfränkisch verschrobene Typen. In diese Umgebung läßt Beatrice Dovsky den jungen Hans Sachs hineingeraten. Er ist auf der „Walz" und richtet ein bißchen Verwirrung an, löst sie aber wieder und wandert gesegnet gen Nürenberg zurück. Die Verfasserin hätte auf das Dichternaturell Sachsens etwas mehr eingehen können. Ihr Handwerksbursche *heißt* Hans Sachs, er *ist* es aber zu wenig. Von dem jungen Mann wird man nicht die tiefen Wagnerschen Gedanken erwarten. Aber doch mehr Psyche und mehr Ursprünglichkeit, als ihm die Dovsky beigegeben hat.

Cortolezis arbeitete seine Spieloper nicht nach dem Schema. Den Dialog hat er aufgegeben, auch die Gliederung nach Nummern. Einzelne Stücke: die Ostermorgenarie des Sachs, das Duett des Liebespaares Anna und Leupold, eine Schwankerzählung Sachsens, ein lustiges Liebesbrevier, ein Monolog des zur Heimkehr Entschlossenen, sind als geschlossene Formen komponiert. Aber die Musik bleibt während jedes Aktes im Fluß. Cortolezis besitzt nicht bloß den Mut, einfache Gesangsmusik zu schreiben, ihm ist auch die Erfindung natürlich klingender Weisen in hohem Maße eigen. Es klingt alles vertraut und ist doch neu. Völlig neuschöpferisch ist aber Art und Form des Instrumentalen. Zum Gesang läßt Cortolezis ein konzertierendes Orchester treten: Solostreichquartett und ein einfach besetztes Tutti. Dieses Orchester ist kontrapunktierender Faktor, kein bloßes Begleitinstrument. Die Gesangsmusik hält die historische Gebundenheit aufrecht; aber das Orchester als selbständig konzertierendes Instrument bringt das Historische in greifbare Nähe durch diskrete Farbigkeit, durch uns ganz gegenwärtig erscheinende Thematik, die keine strichelnde Illustrierung der Situationen darstellt, sondern breitflächige Stimmungscharakteristik bietet. Die so entstandene Einheit beweist die Gültigkeit des neuen Stils und die Sicherheit der gestaltenden Hand. — Bei der Breslauer Uraufführung erzielte die Oper einen ungewöhnlichen Erfolg; Cortolezis wurde außerordentlich gefeiert.

Rudolf Bilke.

*

Hannover. *„Beatrys" von Ignaz Lilien. Deutsche Uraufführung im städtischen Opernhause.* Das Drama *Cl. Teirlincks,* auf dem *Liliens* dreiaktige Oper von der frommen Nonne beruht, die von ihren Sinnen in die vom Satan regierte Welt verführt wird, den Rückweg in das Kloster nach schweren Prüfungen findet, wo die Mutter Gottes selbst ihre Stelle vertreten hat, das Drama heißt „Ik dien". — Dieses „Ich diene" ist auch das Motto des Komponisten geworden; seine Musik *dient,* wie Beatrys Gott und dem Teufel und mit der gleichen Hingabe, dem *Gedicht,* und es ist rührend und erhebend zugleich, wenn man hört, wie diese Musik *wird,* indem sie dient. Wir bekennen uns als aufrichtigen Gegner des hier bekundeten musikdramatischen Prinzips. Wir glauben, daß die Musik Fähigkeit und Pflicht habe, von sich aus Formen zu bilden, daß sie imstande sei, das Gedichtete mit den ihrer Art eigenen Mitteln noch einmal oder vielmehr neu zu schaffen. Wir sind der Meinung, daß die Zeit nun endlich gekommen sei, da die Musik sich auf ihre eigenen

strukturellen Werte, auf die von ihr selbst entwickelten Gesetze besinnt. Wir haben aufgehört zu hoffen, daß auf dem Wege der Textillustration die von jeher schwer gefährdete Gattung der Oper zu retten sei; wir ersehnen die fröhliche Urständ des *Musik*dramas als eines Dramas nicht *mit*, sondern *aus* der Musik. Dennoch zeitigt die Aufgeschlossenheit des Komponisten für den Duft der Dichtung auch manche schöne (und manche süße) Frucht. Und diese Frömmigkeit der Musik, diese Gabe der inneren Schau, ihr Vermögen der Einfühlung in fremdes Leben, diese Dinge hätten gerade über der zutage liegenden artistischen Primitivität nicht überhört werden dürfen. Es war doch so, daß im Dichter und im Musiker ein in seiner Einfalt großes und tiefes Gefühl dem Bedenken der Kritik entgegentrat.

Die Aufführung unter *R. Krasselt* verlief mit Fräulein *Stolzenberg* und Herrn *Giebel* in den Hauptrollen ausgezeichnet; Dr. *Winckelmanns* Regie fand sichere Grundlagen in den stimmungsvollen Bühnenbildern *Karl Dannemanns*.

Th. W. Werner.

*

Kiel. *J. Bittners* „Rosengärtlein" in neuer Fassung. Hadamar von Kuenring, Raubritter und Frauenräuber, hat Witha im Bade erblickt. Seit dieser Zeit giert es ihn nach dem weißen Mädchenleib, und so stark ist sein Begehren, daß seine Geliebte, die katzenhafte Araberin Fatima, beschließt, Witha dem Kuenring auf die Burg zu holen. Sie hofft, daß durch die Befriedigung seines Wunsches die Gier in ihm erstickt wird, und er wieder zu ihr (Fatima) zurückkehre. Mit bewaffneten Söldnern erscheint sie und raubt Witha. Der alte Guntram und der Jäger Leupold, der um Witha wirbt (eine „Erik"-Figur), werden von der wilden Horde niedergeschlagen.

Aber Witha trägt heimliche Liebe zu Hadamar im Herzen, nicht zum Wüstling, sondern zum Menschen, den sie von seiner Gewissenlosigkeit befreien will. Als sie nach tiefer Ohnmacht auf der Burg vor dem Rosengärtlein, einem steil zur Donau abfallenden Felsvorsprung, sich wiederfindet, fühlt sie sich nicht als Leibeigene Hadamars, sondern als Weib, das durch Liebe zur höchsten Freiheit aufgewachsen ist. Da Hadamar sie angreift, flüchtet sie in das Rosengärtlein, das durch ein Gitter von dem davor befindlichen Burggemach abgeschlossen ist, und da er sie nun erst recht bedrängt, springt sie mit den Worten „Ich liebe Dich!" in die Tiefe, nicht wie viele vor ihr aus Verzweiflung, sondern in dem Entschluß, Hadamar durch solches Opfer aus dem Kerker seiner Lüste zu befreien. Und Hadamar, der hier zum ersten Male echtes Weibtum kennen lernte, beugt erschüttert seine Knie vor dem Allerhöchsten, der ihn dieser Gnade teilhaft werden ließ.

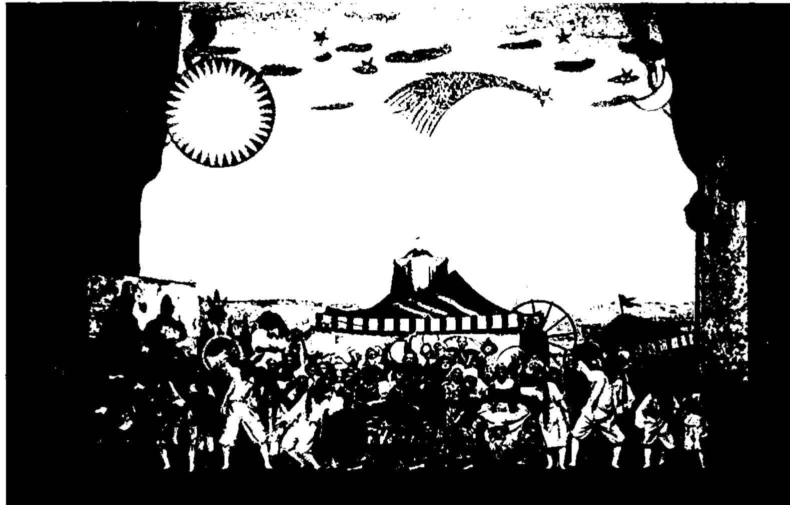
Unterdessen haben Guntram und Leupold sich ihrer Fesseln entledigt und Fatime bringt die Botschaft, daß die Burg von wütenden Bauern berannt wird. Aber sie findet in Hadamar einen Umgewandelten, der ihr anbefiehlt, zu fliehen und ihn seinem Schicksal zu überlassen. Doch sie will in Liebe zu ihm bleiben. Auch hier erkennt Hadamar, daß er einen edlen Menschen verächtlich beiseite geworfen hat. Erschüttert nimmt er das zum Kampf gezogene Schwert und wirft es in die Donau — eine Tat, die szenisch am stärksten seine innere Wandlung zum Ausdruck bringt. Die eindringenden Gegner sehen ihn waffenlos. Da Leupold den tödlichen Stoß nach ihm führt, wirft sich Fatima dazwischen. Es folgt Fatimas ergreifende Sterbeszene, eine der schönsten Szenen der Oper. Auch Hadamar trifft der Stahl und sterbend sinkt er an den Stufen des Rosengärtleins nieder.

Trotz der Zusammenziehung in zwei Bilder (statt wie ursprünglich drei Akte) sind noch manche Längen verblieben. Vor allem die Szene hinter dem Gitter ist überlang und kann die ganze Aufführung in Gefahr bringen. Es wird zu viel philosophiert — aus dem Mund eines einfachen Bauernmädchens! Schon bei der *Mainzer Uraufführung der Neufassung* wurden hier Striche gemacht, die bei der *Kieler Zweitaufführung* übernommen wurden, wenn sie auch musikalisch nicht übermäßig glücklich sind. — Die Musik des Werkes ist nicht originell im Sinn unserer heutigen. Aber sie ist mit dem Herzen geschrieben und unverfälscht österreichisch, nicht von jenem verkitschten Oesterreichertum zeitgenössischer Operetten, sondern sentimental im edelsten Sinne. Bittner badet sich in Melodien. Und frisch und ungekünstelt bleibt alles. Fest weiß er den dramatischen Knoten zu schürzen (mit Ausnahme jener Szene hinter dem Gitter, wo der Vollblutmusiker mit ihm durchgegangen ist). Das Orchester ist sehr farbig, sehr substanzhaltig, aber eben deswegen häufig zu dick instrumentiert, vor allem in den Bläsern, die sich ja Bittners besonderer Vorliebe



Phot. Pieperhoff

Kurt Weill



Liliens „Beatrys“
Deutsche Uraufführung am Opernhaus Hannover
(III. Akt. Weltjahrmarkt)



Bittners „Rosengärtlein“
(Stadttheater Kiel)

erfreuen. Hier ist nur jedem Kapellmeister ein kräftiges „con sordino“ zuzurufen, sonst finden sich die Sänger zu einer Privatveranstaltung zusammen. Bei der Kieler Aufführung verstand es Dr. *Hans Hoffmann*, das Orchester klanglich aufblühen zu lassen, ohne es zu einem Konzertinstrument werden zu lassen. Da er selber Sänger ist, weiß er die Nöte des vom Orchester zugedeckten Kehlvirtuosen nachzufühlen.

Die Kieler Presse betont, es sei gelungen, der Aufführung den Stempel österreichischen Charakters in weichen, fließenden Linien aufzudrücken. *Adolf Martini* als Hadamar gab seinen Charakterrollen als Scarpia, Sebastiano, Jonny, eine neue hinzu, *Gustel Hammer* als Fatima war in ihrer Sterbeszene gesanglich wie darstellerisch ergreifend, als das „Panterchen“ Hadamars wußte sie auch stimmlich ausgezeichnet zu charakterisieren. *Franzi Formacher* als Witha konnte die leuchtende Kraft ihrer Stimme in der Höhe vollauf einsetzen und die Gestalt der Witha fern von aller hysterischen Verzerrtheit halten, die zu leicht den Vergleich mit der Senta hätte aufkeimen lassen. Ueberhaupt liegen dieser Sängerin die größtenteils lyrischen Partien am besten. — Das „Rosengärtlein“ bewährt sich als *Kassenoper*. Trotz seiner Längen. Trotzdem eine Zeitung das Werk in Grund und Boden verriß, weil es nicht von Kurt Weill oder Krenek war! *Fritz Tutenberg.*

*

Königsberg. *Zum Neuaufbau des Musiklebens.* Eine Reihe von Personalveränderungen im Königsberger Musikleben, lange vorbereitet und erwogen, sind endlich in rascher Folge zur Wirklichkeit geworden und werden, so ist zu hoffen, das Antlitz der Musikstadt von Grund aus verändern. Nachdem das Intermezzo der Kandidatur *Schillings*, viel Theaterdonner verbreitend, schließlich doch zu einem negativen Ergebnis führte, hat *Hermann Scherchen* (nicht ohne einiges Zögern) sich bereit gefunden, die durch Dr. Kunwalds Weggang erledigte Stelle eines *Leiters* der (privat organisierten) *Sinfoniekonzerte* und eines Spitzendirigenten beim *Ostmarken-Rundfunk* anzunehmen. Der Name Scherchen bedeutet ein Programm, und es ist gut, daß gerade durch ihn die Reihe fortschrittlicher Männer, die in Königsberg wirkten — man denke an Wendel, Scheinpflug, Schennig, Siegel, Ludwig Heß und Sieben —, fortgesetzt wird. Scherchen wird es obliegen, eine gewisse Rückständigkeit unseres an sich hochmusikalischen Konzertpublikums der Ostmark durch kluge Aufbauarbeit zu beheben. Wieweit ihm das bei seinen zahlreichen auswärtigen Verpflichtungen gelingen wird, steht dahin. So wenig er es sich selbst wünschen dürfte, in der Pregelstadt heimisch zu werden, so sehr müssen die Königsberger doch verlangen, daß ihr Dirigent *ihre* musikalische Sache ganz zu der *seinen* macht.

Es trifft sich gut, daß Scherchens Berufung in einem Augenblick erfolgt, wo auch die versandete *Königsberger Oper* unter neuer Leitung einen glücklicheren Kurs zu steuern sich anschickt. Dr. *Hans Schüler*, der bisherige Wiesbadener Oberregisseur, wurde zum *Intendanten* gewählt und wird, wie man hoffen darf, nicht nur dem Regieschlendrian im Königsberger Opernhaus ein Ende machen, sondern auch ein Repertoire aufstellen, das das längst abgewanderte gute alte Opernpublikum nach und nach wieder anziehen wird. Das dürfte ihm um so eher gelingen, als er sich für den Posten des leitenden Opernkapellmeisters den bisherigen Oldenburger Landesmusikdirektor *Werner Ladwig* verschrieben hat, der schon als Bewerber um die Stelle des Sinfoniedirigenten sehr günstig abschnitt und nun (zusammen mit der als Prima Ballerina und Tanz-Regisseuse verpflichteten Marion Hermann - Ladwig) seine ganze Kraft in den Dienst zeitgemäßer Opernverwirklichung stellen kann. *Erwin Kroll.*

*

Stuttgart. *Boitos „Nero“ in deutscher Uraufführung* (Aufführungsbericht). Die qualbeladene Sisyphusleistung eines italienischen gefeierten Gesinnungskünstlers, die fast vierstündige und wie Romanwälzer dokumentarische Nachlaßpartitur über den denkbar undeutschesten Stoff erstmalig dem deutschsprachigen Spielplan einzugliedern, dies war das Unternehmen des Württ. Landestheaters am 5. Mai. Der Erfolg — ich rede nicht von den öffentlichen Achtungsbezeigungen — war, wenn man seine Nerven befragt, schmerzlich katastrophal. Vielleicht hätte ein anderer Dirigent als *Carl Leonhardt* die todstarre Musik durch grelle und dämonische Beschwörung zu stärkerem äußerem Leben erweckt. Ruhigere Bühnenbilder als die *Cziosseks*, mehr farbengebundene Kostüme als die von *Pils* in dem Zaubertempel des Simon Magus, sie hätten das Spektakulöse der Geschehnisse vertieft und gedämpft. Ja, die

Forbach-Asteria, hingeworfen zwischen Cäsarenbuhlschaft und erschauerndem Ahnen christlicher Gottessanftheit, war Tragödie! Nur im schauspielerischen Erfassen torkelnder Haltlosigkeit, nicht wie die Historie vorschreibt: mit feinen frauenhaften Händen, mit dem Zucken eines feingeschnittenen Gesichts formte *Windgassen* seine Nero-Gestalt. Und doch ging er zu weit in der Reminiszenz an die Antike: ein Nero ohne Stimme! *Domgraf-Faßbänder* war märtyrerhafter Phanuel. In der Szene, wo dem Komponisten die neutralste, im Bibelsinne geschlechtsloseste Musik gelang, im Christengarten, erschien seine darstellerische Teilnahmslosigkeit beinahe als Vergeistigung einer ohnedies asketischen Rolle. Das schöne stimmliche Kapital, nicht die dramatische Anlage brachte dieser Sänger wieder zur Entfaltung. War der sonst ausgezeichnete *Weil* genug Erzbetrüger als Simon Magus? Und die Stimme der *Kwarnström*, der vestalischen Rubria, wurde nach zögerndem Debut erst gegen Ende frisch. (Daß sie — eine Brünnhilde-Cäcilia — inmitten der Flammenburg des brennenden Zirkus symbolhaft verklärt wird, diese rührende Kitschphantasie steht aber nicht im Klavierauszug.) In dem musikalisch besten Akt, dem ersten, konnte *Stangenberg* bis auf den Triumphzug die geheimnisvolle Stimmung des Regiebuchs nicht verfehlen, der Zirkus aber war entschieden bloß gruppierte Komparserie, es „roch" gar nicht nach Erregung, und eigentlich nur die durchsausende Quadriga (nein, es waren nur drei wackere Theatergäule) machte den zunächst erschrockenen Zuschauer glücklich. Wie da imponierend Staub aufwirbelte! Wahrscheinlich hatte die Intendanz, die dem gar nicht flugs anbietenden Riccordi um diesen „Nero" in den Ohren lag, sich in Hoffnungen des Ruhmes gewiegt, wirklich „Staub aufzuwirbeln". Aber die Presse konstatiert nur knapp vor Spielzeittorschluß einen staunenswert ruinösen Idealismus. Denn der „Nero" ist für das deutsche Publikum (und wäre es auch früher gewesen) ein melancholisches Ungeheuer, wie jede große Enttäuschung. *A. B.*

„Neuzeitliche deutsche Volksschule"

Herzlich sei es dem *Berliner Lehrerverband* als *Kongreß*veranstalter gedankt, daß er im Tagungsplan die Praxis betonte und die typische Kongreßseuche des Referatespinnens nicht mitmachte. (Was dabei trotz besten Bemühens herauskommt, haben wir erst jüngst mit Schaudern in Dresden erlebt. Vgl. Heft 3.)

Es wurde ein Vortrag von *Fritz Jöde* geboten, dem sich eine Anzahl praktischer Vorführungen anfügte. Die wesentliche Bewandtnis der erfolgreichen Erziehungsarbeit wurde als organischer Aufbau der horchenden, tastenden Kindesseele begriffen, die ihren Lebensraum durch das Mittel der Tönewelt und das der Körper-Raumbetätigung zu formen trachtet und dem Mitmenschen mitteilen will. Dieser „Mitmensch" zu sein, ist pädagogische Zielsetzung. Das Spiel als idealer Seinszustand dieses kindlichen Betätigungswillens mit erziehlichen Aufbaufermenten zu erfüllen und aus dem inneren Klingen der Kindersphäre zur Singe- und Tanzgemeinschaft zu leiten, das macht Jödes Erziehungsideal aus.

Also eigene Arbeit des Kindes, dessen Trachten mit seinem Arbeitsplan in Einklang zu bringen der Pädagoge sich zu bemühen hat. Wir konnten diese Bemühungen verfolgen. Mit Volksschulkindern wurden Lieder, in folgerechtem Aufbau von einfachsten Tonverbindungen über gegebene Halte-, Strebe- und Wendepunkte der vom Kinde selbst als notwendig erspürten Melodielinie fortgesetzt erarbeitet. Die eindringliche Raumplastik der Tonika-Do-Handzeichen befestigt dabei das Gefühl für Affinitäten zwischen Melodieverlauf und Raumrichtung ganz von selbst als unwillkürliche Körperreaktion. Auch die Einsicht in den Aufbau musikalischer Formen wie Fuge, Kanon, Mehrstimmigkeit und instrumentale Begleitung wird durch dauernde örtliche Reizung des individuellen Gestaltungstriebs und des Variationsbedürfnisses erzielt. — Vorführungen der Berliner Dalcroze-Schule (v. Scheltema) fügten sich dem gegebenen Rahmen kaum ein, da sie intellektuelle Spitzenleistungen der improvisatorischen Musikgymnastik hinstellten, für die in der gegenwärtigen pädagogischen Gesamtsituation (Stundenmangel!) erfüllbare Voraussetzungen nicht bestehen. — Wie sehr immer wieder die Herstellung eines unmittelbaren, in *allen* Anwesenden kreisenden Fluidums Grundlage für makellose Zusammenarbeit ist, zeigte Jöde in einer von ihm abgehaltenen offenen Singestunde, deren gewinnende Schaffensfreude das gesamte Auditorium zu herzhaftem Mitmachen zwang; mancher von uns hätte auch am liebsten mit-

getanzt und gesungen, als Volksschulmädels eine Reihe aus unmittelbarer Lebensanschauung geformter Liedtänze vorführten. Das zeugte von so viel eigener Beobachtung, von so situationserfülltem Gestalten, von so viel Glück im Gefühl des eigenen Arbeitens und Schaffens, wie es nur die allmähliche Gangbarmachung des richtigen Weges hervorrufen kann.

Man habe nun in kommenden Fällen noch den Mut, wirklich einmal den täglichen Schulbetrieb der Einsicht der Kongreßteilnehmer zu erschließen, wobei die Anschauung noch unmittelbarer wäre und die Kinder nicht dem vertrauten, Sicherheit verleihenden Rahmen entzogen werden; außerdem erübrigte sich dann die störende Ueberfüllung der einzelnen Veranstaltungen, und die Erfahrungen wären vielseitiger bei gleichzeitigem Fortfall des immer noch bestehenden Verdachtes von „Paradevorführungen". *Hans Kuznitzky.*

Mitteilungen

— Die Kölner Kritik hat die *Dusolina Gianni* außerordentlich gefeiert. Sie trat im Gürzenich auf, zusammen mit Max Fiedler am Klavier, trällerte Volksliedchen und sang Belcanto. „Diese Sängerin vermag alles und kein menschlicher Ausdruck ist ihr fremd." — Ebenso begeistert lautet ein Bericht über einen neuen Klaviertitanen, den in Paris lebenden *Alexander Brailowski.* Aus dem Osten, Rußland und Polen, sind in letzten Jahren hervorragende Pianisten gekommen, z. B. Borowski und Horowitz. „Rußland und Frankreich waren von jeher die Hochschulen virtuosen Könnens und einer besonderen pianistischen Kultur, und diese Länder halten die Tradition des in Deutschland heute vielfach weniger geschätzten Instruments aufrecht." — Ein deutscher Pianist, der in Köln konzertierte, *Georg v. Harten,* verdient aufmerksame Beachtung. Sein Ton erinnert an seinen Lehrer Schnabel.

— *Bronislaw Huberman,* der zum erstenmal in Athen konzertierte, erregte enthusiastische Bewunderung. Er empfing von seiten der Regierung besondere Ehrungen.

*

— Von *Karol Rathaus,* Berlin, hat Furtwängler im 8. Philh. Konzert eine Ouvertüre uraufgeführt. „Ein scheinbar unzeitgemäßes Werk" nennt A. Einstein diese Ouvertüre. „Nicht mehr Kammerorchester, sondern großes Orchester, in dem die Instrumente wieder zu ihren natürlichen Funktionen zurückkehren; nicht mehr tönend bewegte Form, sondern ein Stück Musik von innerer Dramatik . . ." Zum erstenmal zeigt hier Rathaus, was man Faust, Griff, Kraft nennt.

— In der Berl. Ortsgruppe der Intern. Gesellschaft für neue Musik konzertierten der Prager *Erwin Schulhoff* und *Ernst Toch.* Die Welt Schulhoffs ist Spielmusik und Parodistisches, zur Aufführung gelangten eine Sonate Nr. II und Jazzetuden für Klavier, in den letzten Jahren entstanden. Fesselnd und fein die Sonate für Violine und Klavier op. 44 von Toch. Im gleichen Konzert kam ein Duo für Violine und Klavier von dem Berliner Komponisten *Max Butting.*

— Die außerordentlichen Sympathien, die *Rob. Heger* in Wien genießt, kamen auch zum Ausdruck anläßlich seiner Aufführung des fünfteiligen Oratoriums *„Das Friedenslied".* Das früher schon in München aufgeführte Hegersche Werk weist Einflüsse auf, die von Wagner bis zu Strauß und Mahler reichen, das Wirkungsvollste sind die Chöre und das farbenreiche Orchester. Eine idealistische Gesinnung ist dem Werk eigen.

— Zum *Straußschen „Panathenäenzug"* bemerkt die Wiener Kritik: Ein Klaviervirtuose sucht Spielstoff. Ist es nicht ein Einfall an die Form der Passacaglia zu denken, die ihre Variationen über eine immer wiederkehrende Baßtonreihe entwickelt und dadurch der linken Hand des Spielers besonders nahesteht? Strauß hat diesen Einfall gehabt. Aber er legt sich auch ein außermusikalisches Programm zurecht: Festzugsbilder nach dem Parthenonfries. Sinfonische Etuden in Passacagliaform. Man wird an Schumann denken. Unter den Sätzchen mahnt eins an eine Stelle in der „Frau ohne Schatten". Ein Marsch ist der Abschluß, in dem sich echte Straußgesten finden, die sonst zurücktreten. *Wittgenstein* spielte.

— Ueber *Keußlers* d-moll-Sinfonie, aufgeführt unter Hausegger, schreiben die „Münchner Neuest. Nachr.": „Keußler legt scheinbar Wert darauf, keine Programmusik zu schreiben. Und doch liegt zweifellos der d moll-Sinfonie ein ganz konsequent durchgeführter außermusikalischer Erlebnisinhalt zugrunde, dessen Er-

fassen für das Verständnis fast notwendig ist... Man könnte der Sinfonie einige technische Unzulänglichkeiten nachweisen — angefangen von den Parsifalklängen des einleitenden Adagio bis zum Straußschen Tumult des Vivace; vor allem, daß das Agitato ohne wirkliche „Bewegung" ist — Keußlers Ausdrucksstärke liegt ganz im verinnerlichten langsamen Satz."

*

— Zur Gründung der *Internation. Bruckner-Gesellschaft* mit dem Sitz in Leipzig, in dessen Ehrenpräsidium sich Schalk, Hausegger, Klose und Muck befinden, hört man, daß deutsche *theosophische* Kreise mit größtem Nachdruck diese Bewegung fördern, da sie in Bruckner einen beredten Künder ihrer religiösen Gefühle erblicken. Das Pariser Bruckner-Konzert in Notre-Dame, das ursprünglich Oskar Fried dirigieren sollte, war ein Auftakt des europäischen Bruckner-Interesses.

*

— Die *Festspiele der Dresdner Staatsoper* in der Zeit vom 6. Juni bis 1. Juli gruppieren sich um die „Aegyptische Helena" und bringen „Macbeth", „Freischütz", „Intermezzo", „Fliegenden Holländer", „Cosi fan tutte", „Tannhäuser", „Elektra", „Macht des Schicksals", „Entführung aus dem Serail", „Meistersinger von Nürnberg", „Rosenkavalier", „Don Giovanni" und „Frau ohne Schatten". Dirigenten: Busch und Kutzschbach; Inszenierung und Spielleitung: Erhardt, Staegemann, Marie Gutheil-Schoder a. G.; Dekoration und Ausstattung: Entwürfe von Altenkirch, Fanto, Mahnke, Pältz, alle in Dresden, Pankok-Stuttgart, Roller-Wien, Slevogt-Berlin.

— Die *Wiedereröffnung der Lindenoper in Berlin* war Anlaß der verschiedensten Referate in der deutschen Presse. Einstimmig das Urteil, die Eröffnung mit der „Zauberflöte" war verfehlt. Märchenhaft *Aravantinos* Szenenphantasie; aber mit dem technischen Apparat nicht immer im Kontakt. *Hörth* nicht konzentriert genug; Dirigent: *Kleiber*. Durch Proben in dem unfertigen Raum Erkältungen des Gesangpersonals und Absagen. Daher auch gesanglich keine Einheit. Hingegen die „Meistersinger" unter *Leo Blech* eine Meisterleistung. Die *Rüdel*schen Chöre! Die *Pankok*sche Dekoration! Eine Teillösung des Problems. Uebereinstimmend die Lobpreisung der Akustik (trotz oder wegen des tiefergelegten Orchesters?). Man hat die Eröffnungsvorstellung in den *Rundfunk* übertragen. 7 Mikrophone; 4 auf der Bühne, in der Fußrampe, 3 im Orchester. Dem guten Hörergebnis war allerdings die klare Struktur des Werkes günstig und die glänzenden Stimmen der Spieler. Bei blechgepanzerten Opern kommen schon andere Schwierigkeiten. Aber die Raumakustik ist ja erst im Werden. In der Mittelloge übrigens mit den Spitzen der Behörden der Reichspräsident. Auch die bautechnischen Fragen, Fragen der Außenarchitektur, innere Ummodelung wie das neue Vestibül mit den schönen Garderoben, scheinen einigermaßen gelöst. Aber gerade deshalb heißt es: „Der Glanz der Berliner Oper wird nicht davon ausgehen, daß man eine technisch vollkommene Oper besitzt"; Technik in allen Ehren, aber doch die Kunst voran! — Der dritte Abend gehörte dann R. Strauß. *Strauß* dirigierte selbst seinen „Rosenkavalier", den ihm Szell, der nächst Kleiber und Blech eigentlich an der Reihe war, „abtrat". Die Kemp als Marschallin, die Reinhardt als Kavalier! Roller mit seinen Bühnenbildern; der II. Akt neu, eine Barockhalle in hellen und dunklen Tönen, mit seitlichen Gängen rückwärts, mit einer Treppe, die von hinten erst herauf- und dann auf die Bühne hinunterführt.

*

— In *Frankfurt a. O.* soll in landschaftlich schöner Umgebung ein *Musiklandheim* gegründet werden. Es ist der Schul- und Volksmusik gewidmet, das preuß. Kultministerium garantiert Beteiligung.

— Von Amerika bringt Fritz Busch den Plan zu einem *amerikanischen Opernstudio in Dresden* mit. Die sächsischen Volksvertreter werden ja zu diesem Gedanken noch Stellung nehmen.

*

— *Strawinsky* und *Richard Wetz*, der Erfurter, bisher nicht genügend beachtete brucknernahe Komponist, sind im März von der *Berl. Akademie der Künste* zu Mitgliedern ernannt worden.

— Dem Erlanger Privatdozenten Dr. *Gustav Becking* wurde unlängst Titel und Rang eines a.o. Professors verliehen. Er ist 1894 geboren und war Schüler von Joh. Wolf und Riemann.

— Dr. *Hans Schmidt* ging nach mehrjähriger Tätigkeit an den vereinigten Theatern Barmen-Elberfeld als musik. Leiter der Oper und der Sinfoniekonzerte nach *Rostock*.

— Der Königsberger Privatdozent Dr. *Jos. Müller-Blattau*, Direktor des musikw. Seminars

und des Instituts für Kirchen- und Schulmusik an der Albertina, wurde zum a.o. Professor ernannt.

*

— Das *Akadem. Theater in Moskau* hat sich zur Aufnahme von „Jonny", „Schatzgräber", „Fidelio" und „Don Giovanni" entschlossen. — „Oedipus" von Strawinsky erzielte in einer Aufführung durch die *staatl. akadem. Kapelle* (russ. Staatschor) zum 25. Jubiläum des Leiters *Klimoff* riesigen Erfolg. Den Titelpart sang *N. Roschdestwenski.*

— Das Stadttheater *Münster* brachte eine Oper des dort lebenden Deutschböhmen *Franz Ludwig*. Das Werk krankt an dramaturgischen Mängeln, der Text ist ein bißchen anachronistisch, die farbige musikalische Sprache erweist sich als Talentprobe.

— Ueber die neue Spieloper von *Cortolezis „Der verlorene Gulden"* urteilt der Bresl. Referent der Frankf. Ztg.: „Die breitströmende, zum Teil bewußt volkstümliche Melodik spricht unmittelbar an."

— Die *„Jonny"*-Premiere in *Paris* ist im Juni (franz. Uebertragung) und zwar dicht nach Br. Walters Mozart-Zyklus (!!). Regie: Firmin Gémier; Bühnenbild: Eugen Steinhof, Wien. Darnach Aufführungen in Lyon, Marseille, Genf, Nizza, Monte Carlo, Algier. (Afrika den Afrikanern!) — In Leipzig kam unseres Wissens die Krenek-Oper bis jetzt 25mal, in Dresden 20mal.

— *Oper in der Provinz*: Ein im Wortsinne „märzliches" Abendprogramm des *Mainzer* Stadttheaters brachte: Die zweiteilige Musikkomödie „Der falsche Harlekin!! von Malipiero, den Hindemithschen Musiksketsch „Hin und zurück" (Text: Marc. Schiffer), das Tochsche Märchen „Die Prinzessin auf der Erbse" (Andersen-Bearbeitung von B. Elkan), schließlich ein Groteskballett von Terpis: „Der Leierkasten", mit Musik von Jaap Kool. Dirigenten: *Breisach* und *Berthold*. Inszenierung: *Weißleder*.

*

— *Der neue Krenek:* Der schreiblustige *Ernst Krenek* läßt durch seinen Verleger, die Universal-Edition, anläßlich der Wiesbadener Uraufführung seiner drei Einakter folgende dokumentarische Aeußerungen verschicken, die wir stark gekürzt wiedergeben: „Meine drei Einakter (Op. 49, 50, 55) sind unmittelbar nach „Jonny spielt auf" entstanden, d. h. vom Sommer 1926 bis Sommer 1927. Der erste heißt *„Der Diktator"*. Unter Diktator verstehe ich hier nicht den Exponenten einer bestimmten politischen Ideologie, sondern einen Typus von Mensch, dessen beherrschende Eigenschaften sich in einer suggestiven Domination über seine Umwelt äußern." Der Kreneksche Diktator befindet sich in seinem Arbeitszimmer zwischen zwei Frauen: der eigenen, die ihn belauscht, und einer fremden, die ihn ermorden will, aber statt dessen liebeshörig wird; es kommt so, daß die Rechtmäßige ihren Mann aus Eifersucht erschießen will, aber „die umgestimmte Mörderin wirft sich vor den Diktator und stirbt von der beinahe Betrogenen getroffen." „Diese Szene, um derentwillen ich das Stück geschrieben habe, erinnert an „Richard III.", wo Gloster am Sarg des erschlagenen Schwiegervaters um die Hand der von ihm zur Witwe gemachten Anna wirbt." — Das zweite Stück heißt *„Das geheime Königreich"*. „Es spielt im Märchenland und behandelt die Geschichte eines guten, aber schwachen Königs und die Geschichte einer lüsternen und ehrgeizigen Königin, die nur zwei Wünsche hat: den beherrschenden Kronreif und einen schönen starken Mann." Ein wahres Qui-pro-quo an Handlung folgt, mit Verkleidung und Entkleidung, der gute König dabei im Narrenkostüm! Hier „habe ich an die große Narrenszene im „König Lear" gedacht". Der gute König will sich dann just an einem Baum aufhängen, der aber kein Baum, sondern die verwandelte böse Königin ist. Da beginnt der Baum oder vielmehr die böse Gattin, die wie alle bösen Gattinnen nicht stumm zu kriegen ist, märchenhaft zu sprechen. Und der König, der die Krone an diesem Zauberbaum befestigt, wird in diesem Wald bleiben; hier hat er sein wahres Königreich gefunden. — *„Schwergewicht" oder „Die Ehre der Nation"* ist eine burleske Operette, wobei das Beiwort „burlesk" auf die Zugehörigkeit der derbkomischen Vorgänge zur Unwahrscheinlichkeitsregion der Possenwelt, die Bezeichnung „Operette" sowohl auf Volumen wie Charakter des Werkchens hinweisen soll. „Der Meisterboxer Adam Ochsenschwanz wird von seiner Frau mit einem gerissenen Tanzlehrer betrogen." Der Kraftbonze will seiner Privatrache nachgehen, muß aber, um den Wert der Kraftmeierei zur vollen Anschauung zu bringen, das Land bei der nächsten Olympiade vertreten. Keine Minute seines kostbaren Trainings darf verloren gehen,

denn es handelt sich um die Ehre der Nation! „Veranlaßt hat diese kleine Satire die mich empörende offizielle Behauptung eines Diplomaten, irgendein Kanalschwimmer oder anderer Nationalheros habe für die Weltgeltung des deutschens Namens mehr getan als alle Künstler und Gelehrten." Also ein patriotisches Ressentiment des „Jonny"-Komponisten. Ueber die Musik und die Aufführung werden wir im nächsten Heft berichten.

— Die Erhardtsche Inszenierung des „Jonny" hat in *Budapest* großen Erfolg gehabt. Dr. *Otto Erhardt* inszenierte diese Oper zuerst in Dresden (Bühnenbilder, wie auch in Wien, von *Strnad*). Zurzeit bereitet der Dresdener Oberspielleiter die „Aegyptische Helena" vor, im Herbst das neue Werk von Wolf-Ferrari: „Sly".

*

— Zum Gedächtnis von *Schuberts 100. Todestag* sicherte sich die *Gesellschaft für deutsche Bildung Köln* den Berliner Musikwissenschaftler *Max Friedlaender*, der impulsiv ein reiches Wissen über den jungen Schubert und über die Beziehungen der musikalischen Klassiker zur Literatur auszuschütten wußte.

— Der Münchner Akademiedirektor *H. v. Waltershausen* hat im Kölner Tonkünstlerverein eine Rede über die *Mechanisierung der Musik* gehalten. Mechanisierung der Musik ist noch nicht gegeben, wenn mit Rundfunk und Schallplatte ein mechanisches Zwischenglied zwischen den produzierenden und aufnehmenden Menschen eingeschaltet wird. Die Mechanisierung liegt vielmehr auf anderem Gebiet, sie liegt im modernen Menschen selber, in seiner Affektmüdigkeit, in der Wendung von Kant und Hegel zu Marx, im Gegenspiel gegen die Romantik. Zum Schluß streifte Waltershausen die heutigen Tänze, die affektverwirrend statt affektordnend anzusprechen sind.

— *Carl Stumpf*, der große deutsche Tonpsychologe und langjährige Berliner Ordinarius, ist am 21. April 80 Jahre alt geworden. Es erübrigt sich fast, bei dieser Gelegenheit auf sein von der gesamten europäischen Musikwissenschaft gekanntes Hauptwerk, die zweibändige „Tonpsychologie", sowie auf die „Geschichte des Konsonanzbegriffes" u. a. m. hinzuweisen, worin sich Stumpf der älteren Helmholtzschen Theorie von der Konsonanz nicht ganz unangefochten entgegenstellt, im weiteren aber führen wir uns die Verdienste ins Gedächtnis, die in dem Buche „Die Anfänge der Musik", überhaupt in der „exotischen" Betätigung des Gelehrten liegen. Im Wettbewerb mit den Engländern hat Stumpf die Erforschung der primitiven Musik auf sich genommen, und eine Schar jüngerer Forscher war bald beisammen, mit der er das Berliner Phonogrammarchiv gründete. Wir übergehen die philosophischen Arbeiten, deren Wurzeln auf Fr. Brentano und Lotze münden; die wichtigsten hier einschlägigen Abhandlungen sind in den „Philos. Reden und Vorträgen" vereinigt. Eine Reihe eigenkräftiger Schüler, Köhler, Wertheimer, Hornbostel, Abraham u. a. gibt von der geschichtlichen Bedeutung Stumpfs ein sprechendes Zeugnis.

— In der „Deutschen Allgemeinen Zeitung" referiert der bekannte Tanzkritiker F. Böhme über die *Eurhythmischen Tänze* des *Dornacher Goetheanum*. Er stellt zunächst fest, daß ähnlich der Loheland-Schule einseitig die Arm- und Brustsphäre des Körpers betont werde. Ein undifferenziertes Schreiten von verschleierten Gestalten mit Armbewegungen, die nach Steiner „sichtbare Sprache und Gesang" sind, die irgendeine Musik begleiten oder eine gleichzeitig gesprochene Dichtung. Diese Darbietungen wollen nicht Kunst sein, sie sind die zeremonielle Geste feierlich Gestimmter. Vom Zuschauer erwartet man dementsprechend glaubensmäßige Verbundenheit. Tänzerisch gesprochen ist formalistische Leere die sichtbare Gefahr für diese ganze Richtung.

Arthur Seidl †

Arthur Seidl tot! Wer hätte das für möglich gehalten! — Konnten wir Dessauer doch vor wenigen Tagen noch die charakteristische Gestalt des bekannten Musikschriftstellers, Aesthetikers und Pädagogen elastisch-frisch im Theater oder in den Straßen unserer Stadt beobachten. Vor kurzem hatte ich Gelegenheit, mit dem Entschlafenen zu sprechen, und wie früher leuchteten aus seinen Reden Anregungen über Anregungen hervor. Kunstanschauungen, philosophische Probleme der Gegenwart, alles griff sein hoher Geist auf, damit es in geläuterter Form seinem Wirken zum Besten unserer gesamten Kultur neue Energien zuführen sollte. Seidl war noch nicht der Mann, der ans Sterben dachte, und mit seinem Hinscheiden ist für das Kulturleben ein schwerer Verlust entstanden. Freilich, Arthur Seidl war ein Vollendeter.

Ueberblicken wir den Lebenswandel dieses Entschlafenen, so sehen wir hier ein unbeirrbares Vorwärtsdringen zu letzter Wahrheit, zum Licht, wie es kaum seinesgleichen hat; dies ergab sich aus seiner unbegrenzten Liebe zu allem hohen Menschlichen. Für ihn war Dienst an Kunst und Wissenschaft Dienst am Menschen, und so formte sich seine Lebensaufgabe von selbst und spendete all unserem geistigen Leben unschätzbaren Segen. So ist es auch klar, daß für den Bekenner derartiger Anschauungen eigentliche Grenzen zwischen Kunstschaffen, wissenschaftlichen Studien und journalistischer Arbeit nicht bestanden. Für ihn galt nur eins, das wahrhaft Schöpferische als Charakteristikum des Menschen überhaupt. Alles andere war für ihn Ausdrucksform, die am rechten Platz angewandt, in ihrer Art nur den Zweck hat, jenes Schöpferische zu heben. So wurde einem Hanslick begegnet mit der rein wissenschaftlichen Arbeit „Vom Musikalisch-Erhabenen" 1887, einer Schrift, der sich zwei Jahre später die grundlegende Abhandlung „Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant" beigesellte. Als ein starker Kämpfer für Wagner und seine Sache schrieb Seidl seine bekannten „Wagneriana", 1901 bei Schuster & Loeffler erschienen, die Essays-Sammlung „Kunst und Kultur" Berlin 1902, und die „Neue Wagneriana" Bosse, Regensburg. Nicht für das Zeitliche, Konservative des Bayreuther Werks trat er hier ein, sondern er suchte Zeitloses und Lebendiges, das aus Wagners Kunst hervorleuchtet, immer und immer wieder zu betonen, um die Bedeutung Bayreuths als hohes geistiges Gut auch für die Zukunft zu sichern. Diesen Kampf setzte Seidl unbeirrt fort, selbst, um hierbei wertvolle Bundesgenossen und Freunde im Lager der Wagnerianer einzubüßen. Für Bruckner, Cornelius, Strauß, Reger, Mahler, Ansorge und viele andere trat er ein. Wer seine „Straußiana" oder den „Modernen Geist in der deutschen Tonkunst" liest, wird sehen, wie Seidl mit der damals so neuen und mißverstandenen Kunst dieser Meister gerungen hat, wie sie ihm zum innersten Erleben wurde. Daher sind letztgenannte Arbeiten für uns wertvolle historische Dokumente geworden, die in der Klarheit ihrer Beweisführungen, in der allgemein verständlichen, fesselnden Kraft ihrer Gedankengänge als Meisterwerke der Musikästhetik und Kritik betrachtet werden

müssen. Was Seidl ferner für das geistige Leben unserer Stadt zu bedeuten hatte, davon zeugt seine große Aufsatzsammlung „Askania". Es ist klar, daß dies reife Erleben und Bekennertum für unsere Zeit noch unsäglich nutzbringend geworden wäre. Seidl ließ sich durch keine pessimistischen Anwandlungen niederbeugen, er suchte das Wertvolle herauszuheben und für diesen Zweck war ihm keine Mühe zu schwer. Anstrengende Reisen unternahm er, um an Musikfesten der Gegenwart teilnehmen zu können, ja, er wirkte selbst z. B. bei den Donaueschinger Kammermusikfesten wortführend mit, und moderne Künstler und Schriftsteller wie Hindemith und Paul Bekker fühlten sich unbedingt von der Kraft der Seidlschen Rede angeregt. Einen Niederschlag fand diese letzte Lebensstufe des Verewigten in dem Buch „Zur modernen Tonkunst" (Bosse, Regensburg)[1].

Es ist unmöglich, hier auf Seidls Tätigkeit als Feuilletonleiter der „Deutschen Wacht", Dresden 1893—1897, an der „Neuen Hamburger Zeitung" 1897—1898 oder an den „Münchener Neuesten Nachrichten" 1899—1903 einzugehen. Gleiches gilt auch von seiner Herausgeberschaft an der Zeitschrift „Die Gesellschaft". Wichtiger ist es, hier noch eine Tatsache zu erwähnen, die von Seidls Gestalt untrennbar ist! Ich meine sein Verhalten als Mensch dem Menschen gegenüber. Wirklich, dieser große Lebenskünstler diente, half und schützte uns, wie es selten zu finden ist. Für ihn als Lehrer gab es keinen Abstand zu seinen Schülern, er lebte zusammen mit uns — er kannte uns alle. Das Starke und Unbestechliche in Seidls Gestalt zwang zur Selbsterkenntnis, das Innig-Gütige zur Besinnlichkeit, aber der Glaube des Verewigten an alles Hohe, Geistige im Menschlich allzu Menschlichen riß zur Begeisterung und eigenen Stärkung fort. — Großes schuf Arthur Seidl in seinem abstrakt-geistigen Werk, noch Größeres wirkte er im Menschen an sich, und er ist wohl würdig, über seinem Grabe hinaus Mahlers herrliche Dichtung erklingen zu lassen:

„Mit Flügeln, die ich mir errungen
In heißem Liebesstreben, werd' ich entschweben zum Licht,
Zu dem kein Aug' gedrungen!"

F. Böttger.

[1] Siehe ebenda: A. S., ein Lebensabriß. Von Ludw. Frankenstein. Mit Bibliographie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart

[redacted]

Dieses Heft fehlt in der Vorlage

This issue is missing in the book

Dieses Heft fehlt in der Vorlage

This issue is missing in the book

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSSCHRIFT

49. JAHRG. · HEFT 20



STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober

Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . RM. 3,20

Einzelhefte . . . . RM. 1,—

Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 3,80 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. 2417.

Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen.

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. 145,—, 1/2 Seite RM. 75,—, 1/4 Seite RM. 40,—, 1/8 Seite RM. 22,—. Bei kleinen Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —,30 (Mindestgröße einer Anzeige 20 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bzw. Wiederholungen angemessener Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG 1928 / HEFT 20

NEUE MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Baden-Baden und Lichtental

Von Dr. Erich Katz, Freiburg i. Br.

Wie im vergangenen Sommer wird auch diesmal während des Baden-Badener Kammermusikfestes ein Kreis von Führern der musikalischen Jugendbewegung in Lichtental bei Baden zusammenkommen. Man wird die Konzerte des Kammermusikfestes anhören und umgekehrt den das Fest besuchenden Musikern Einblick in die eigene Arbeit geben, soweit sie mit zeitgenössischer Musik in Verbindung steht. Was dürfen wir davon erwarten?

Als Baden-Baden im vergangenen Jahr das Erbe von Donaueschingen übernahm, stand die Fühlungnahme mit der musikalischen Jugendbewegung im Mittelpunkt des Interesses. All denen zumindest, die sich klar darüber waren, daß es hier um Wesentlicheres ging, als daß ein paar neue Streichquartette zur Diskussion stehen, ein paar neue Namen auf dem öffentlichen Markt unseres Musiklebens auftauchen. Diese erste gewissermaßen offizielle Fühlungnahme zwischen „Neuer Musik" und Jugendbewegung, der natürlich schon eine gewisse Entwicklung vorausgegangen war, konnte und sollte zunächst nicht mehr sein als ein Versuch und eine Demonstration. Demonstration einer Verwandtschaft geistiger Gesinnung, die von einem Teil der Führer auf beiden Seiten empfunden wurde. Darüber hinaus jedenfalls war das Augenblicksergebnis gering. Zu schmal war die gemeinsame Ebene gegenüber dem Trennenden. Soll aber die Fortführung der Beziehungen sich als sinnvoll und fruchtbar erweisen, so muß sie breiter werden.

Zunächst: *gründliches Aufräumen mit Vorurteilen* tut not. Das gilt für *beide* Lager, für die Vertreter der musikalischen Jugendbewegung ebenso wie für die Musiker, die dem Schaffen und Leben der Gegenwart allein und unbedingt verhaftet sind. Die Fülle tiefeingewurzelter Vorurteile, mit denen man noch im letzten Jahr vielfach an die Dinge heranging und sie nach flüchtiger Betrachtung abschätzte, ist erstaunlich. Die einen halten die Jugendbewegung auch heute noch für eine Art kindlicher, nicht ganz ernst zu nehmender Spielerei, aus krasser Ideologie geborene, romantisch-weltfremde Versuche von Halbmusikern. Während die anderen wiederum, im Glauben, allein Gesundung bringen zu können, in der zeitgenössischen Kunst einen Sündenpfuhl entarteter Formen sehen, verseuchte Welt des Untergangs. Das sind natürlich extreme Einstellungen, aber sie sind symptomatisch. Sie treffen

Aeußerlichkeiten oder sie beziehen sich auf Erscheinungsformen, die heute zum Teil schon weitgehend in Umbildung begriffen sind.

So geht es jedenfalls nicht. Aufräumen mit Vorurteilen: das heißt, sich auch dem zunächst Fremden öffnen; guten Willen nicht nur mit Worten, sondern mit der Tat beweisen. Es heißt also zuvörderst gründliches Kennenlernen der Gegebenheiten beim andern und im ganzen. Es genügt nicht, wenn Menschen, die teilweise aus völlig verschiedenen Lebens- und Schaffensbezirken kommen, sich einmal im Jahr für vier, fünf Tage treffen, um oberflächlichste Eindrücke voneinander mitzunehmen. Sich an einem schönen Sonntagvormittag lächelnd oder naserümpfend ein bißchen Tanzen, Singen und Spielen vormachen zu lassen: oder, umgekehrt, mit einem verächtlichen Seitenblick auf die modische Atmosphäre Baden-Badener Kurlebens, ein paar neue, in ihrem Geltungswert noch unerprobte Konzertwerke mißtrauisch und meist mehr oder weniger verständnislos anzuhören. Das Ergebnis wird vielfach gerade das Gegenteil dessen sein, was erreicht werden sollte; Verstärkung der vorgefaßten Meinungen statt gegenseitiger Annäherung. Mir schien die Skala einer Reihe von Urteilen aus Kreisen der Jugendbewegung über die einzelnen voriges Jahr in Baden-Baden aufgeführten Werke bezeichnend. *Leute, die klanglich vielleicht kaum über Bruckner hinaus geschult waren, fielen naturgemäß auf harmlos und gut klingende Belanglosigkeiten herein, standen vor wertvollerem, aber innerlich fernstem Werk bestenfalls mit kühler Achtung,* ohne sich des Abstandes irgendwie bewußt zu werden; und lehnten entrüstet ab, was wirklich wesentlich war oder sogar zu aufrüttelndem Erlebnis hätte werden können. Ich wiederhole, daß ich hier zur Verdeutlichung extreme Fälle anführe, die aber keineswegs Ausnahmen darstellten.

Woran es fehlte, ist klar. Eine jährliche Zusammenkunft kann, in der engen menschlichen Berührung der Beteiligten, Anregungen mannigfacher Art geben. Sie kann für kurze Weile auf einen Punkt konzentrieren, was das Jahr hindurch auf viele Punkte verstreut war, sie kann schließlich auch Abschluß, Feier dessen sein, was zwischen den Zusammenkünften in langsamer Entwicklung und Arbeit gereift ist. *Auf diese tägliche Arbeit des Einzelnen oder der durch gemeinsamen Wirkungskreis verbundenen Gruppen aber kommt es an.* Sie ist in ihrer bildenden Kraft unerläßlich und kann durch keine Tagungen und Feste ersetzt werden. Sie soll Vorbereitung sein; nicht mehr. Denn daß *echte* Gesinnungsgegensätze durch solche erzieherische Arbeit nicht aufgehoben werden können und sollen, versteht sich von selbst. Wohl aber kann sie verhindern, daß *aus Aeußerlichkeiten Weltanschauungsgegensätze konstruiert werden,* während vielleicht die in Wahrheit vorhandenen wegen bloßer Eingängigkeit äußerer Formen übersehen werden. Sie kann eine jenseits der Abhängigkeit von Aeußerlichkeiten stehende Erkenntnis- und Erlebnisgrundlage geben, die *Voraussetzung wirklicher Urteilsfähigkeit* ist. Ich weiß, daß an vielen Stätten der musikalischen Jugendbewegung seit längerem schon in diesem oder ähnlichem Sinne gearbeitet wird, daß man sich tatkräftig, lernend und ausübend, um die zeitgenössische Musik bemüht. Daß auf der anderen Seite verantwortungsvolle Musiker sich in immer stärkerem Maße mit den musiksoziologischen und -pädagogischen Ideen, die von der Jugendbewegung aus zuerst eine breitere Basis erhielten, auseinander-

setzen. Dies in der Tat sind Wege, die aus Vorurteil und Dogma herausführen können zu lebendiger Beziehung. Und schließlich zu jener geistigen Einheit dieser Dinge, die mir im *Schaffen* zahlreicher heutiger Komponisten, allen voran Hindemiths, schon unmittelbar gegeben zu sein scheint: nicht erst heute und gestern, sondern bereits lange, bevor die Frage darnach der Oeffentlichkeit akut, ja überhaupt ins Bewußtsein gerückt war. Es ist kein Zufall, daß gerade eine Persönlichkeit wie Hindemith zum Mittler zwischen Baden-Baden und Lichtental wurde.

Solfège-Unterricht für Kinder

Von Dr. Gustav Güldenstein, Basel

Die folgenden Ausführungen geben einen Bericht über die Art und Weise, in welcher ich den Anfangsunterricht in Solfège an Kinder (fünf bis siebenjährige) erteilt habe. Ich erhebe damit weder den Anspruch, eine neue Methode begründet zu haben, noch behaupte ich, daß der von mir gewählte Weg der beste oder gar der einzig mögliche sei. Das einzige, was ich sagen kann, ist, daß ich auf diesem Wege gute Resultate erzielt habe, objektiv erkennbar in den Leistungen der Schüler, subjektiv in dem Interesse und der Freude, mit welcher die Kinder meinen Unterweisungen folgten.

Das Ziel des Solfège-Unterrichtes, so wie ich ihn auffasse, ist die gehörmäßige Beherrschung aller Möglichkeiten des musikalischen Klanges. Diese Definition mag vielleicht zu weit klingen, aber sie kann gar nicht zu weit genommen werden, denn tatsächlich soll sie alles einschließen, was es nur immer an Möglichkeiten des realen Hörens, inneren Hörens, der Analyse von Gehörtem, der Umsetzung eines Notenbildes in Klangvorstellung etc. geben mag. Als nicht im eigentlichen Sinne in den Solfège-Unterricht gehörend betrachte ich alle die Gebiete, die den Rhythmus, die Phrasierung, die Form, den Vortrag, den Stil etc. betreffen. Sie lassen sich selbstverständlich in praxi nicht ausschalten, so wenig diese Gebiete etwa im Instrumental-Unterricht ausgeschaltet werden können; jedoch ist das Gebiet des rein Klanglichen so groß, daß das Studium seiner Möglickeiten für einen Schüler mit guter Vorbildung immer noch reichlich drei bis vier Jahre in Anspruch nimmt. Trotzdem ich nun, nach dem zu Anfang Gesagten, das Studium von Rhythmus Form etc. als nicht in den eigentlichen Solfège-Unterricht gehörig betrachte, würde ich es nicht für richtig halten, mit Kindern die Unterweisung derart zu beginnen, daß man das Gebiet des Klanges isoliert behandeln würde. Im Anfang des Unterrichts steht immer das musikalische G e s a m t erlebnis und durch Analyse und Abstraktionen kommen wir schließlich dazu, das Klangliche allein behandeln zu können.

Ich informiere mich daher in der ersten Stunde zunächst darüber, ob die Kinder irgendwelche Lieder kennen. Bisher war dies immer der Fall. Wir singen also zunächst ein Lied. Gewöhnlich schließen wir an diese reproduktive Leistung gleich eine produktive an, die in vielen Fällen über Erwarten gut gelang. Ich ließ mir von den Kindern kleine Verschen, die sie zu Hause oder in der Schule gelernt hatten,

aufsagen, dann forderte ich ein Kind auf, das soeben gesprochene Gedicht nun zu singen anstatt zu sprechen. Wie schon gesagt, waren die Ergebnisse mitunter überraschend gut. Wenn wir nun einige Lieder kennen, so ist es ein lustiges Spiel für Kinder, ein Lied in die Hände zu klatschen oder auf dem Tamburin zu schlagen und die anderen müssen erraten, welches Lied das war. Nun stelle ich den Kindern die Frage, welcher Unterschied sei zwischen dem gesungenen Lied und dem nur geklatschten oder geklopften. Die Antwort, die man darauf regelmäßig bekommt, lautet entweder: es fehlen die Töne, oder: es ist alles auf einem Ton. Wenn ich nun weiter frage, was das sei, was nun bleibe, so bekomme ich niemals eine richtige Antwort. Kinder, welche ganz ohne jede vorherige Unterweisung zu mir kommen, können selbstverständlich auf diese Frage nicht antworten, Kinder mit musikalischen Vorkenntnissen dagegen geben fast regelmäßig die Antwort: der Takt. Ich erkläre nun den Kindern, daß man das, was wir geklopft haben, den ‚Rhythmus' heiße und benutze nun gleich die Gelegenheit der falschen Antwort, um den Unterschied zwischen Rhythmus und Takt (natürlich in einer dem Kind angemessenen Weise) zu verdeutlichen. Bei den Kleinsten, welche ich unterrichte und für welche das Taktieren schon eine ziemlich schwierige Aufgabe ist, lasse ich zunächst einmal ganz gleichmäßig in die Hände klatschen, während ich in freien Rhythmen am Klavier improvisiere. Nun suchen wir die regelmäßig wiederkehrenden Betonungen zu finden. Das Kind sitzt auf dem Boden und schlägt auf den betonten Taktteil auf den Boden, während es die unbetonten Taktteile leicht in die Hände klatscht. Während das Kind so allmählich lernt, Taktarten zu unterscheiden, lernt es zu taktieren und dann ist es nur noch ein kleiner Schritt, von dem „Takte-Patschen" zum richtigen Taktieren nach einer improvisierten Melodie überzugehen.

Die Trennung von Rhythmus und Klang gibt uns nun neue Aufgaben, welche das Erlebnis dieses Verhältnisses zu vertiefen geeignet sind, nämlich auf einen gegebenen Rhythmus verschiedene Melodien zu erfinden, oder auch die schwierigere Aufgabe, eine kleine Tonfolge verschieden zu rhythmisieren. Statt einen Rhythmus in das Gewand des Tones zu kleiden, erfinden wir manchmal auch Texte auf Rhythmen. Als kleine Illustration hierzu nenne ich den Text, den eine kleine Solfège-Schülerin auf einen gegebenen Rhythmus machte:

4/4 Heu - te geh' ich zum | Groß - pa - pa, | mor - gen geh' ich | wie - der.
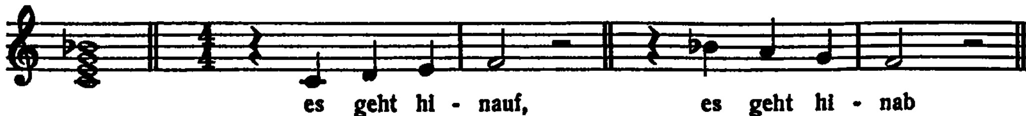
Dieser Rhythmus, der zu Anfang nur von den Begabtesten der Klasse ganz aufgefaßt wurde, wurde mühelos von allen behalten, nachdem er in einen Text eingekleidet war. Es zeigt sich überhaupt, daß Rhythmen am besten behalten werden von phantasiebegabten Kindern, welche mehr — oder minder bewußt — immer schon eine bestimmte Klangvorstellung mit ihm verbinden.

Schon nach wenigen Stunden sind wir gewöhnlich so weit, daß wir mit dem isolierten Studium des Klanges beginnen können, wobei natürlich zunächst immer noch ziemlich stark die zu Anfang gemachten Uebungen fortgesetzt werden. Ueberhaupt muß es richtig verstanden werden, wenn ich vom isolierten Studium des Klanges

spreche. Eine wirkliche Isolierung tritt nie ein, es wird nur — entsprechend meinem Lehrziel — im Solfège-Unterricht so bald als möglich der Schwerpunkt auf das rein Klangliche gelegt.

Das Studium des Klanges.

Nach einigen vorbereitenden Uebungen, die darin bestehen, Töne nachzusingen, hohe oder tiefe Töne in die eigene Stimmlage zu transponieren, die Tonika zu finden, (für die Kinder der „Schlußton" genannt) beginnt der eigentliche systematische Aufbau des Klangstudiums. Ich beginne damit, den Kindern tiefe Töne auf dem Klavier zu spielen und sie die Obertöne hören zu lassen. Ich drücke es so aus, daß ich sage, in einem Ton seien noch andere Töne enthalten und sie sollten versuchen diese andern Töne zu finden. Es gelang bisher noch in allen Klassen, die ganze Obertonreihe bis einschließlich der Septime zu finden. Diesen gefundenen Klang reproduzieren wir nun. Ich spiele den Kindern einen Ton und lasse sie die übrigen Töne singen, die in „ihm enthalten" sind. Wir üben nun das Singen von diesen Dominant-Septimen-Akkorden in aufsteigender und absteigender Richtung und wir singen auch in beiden Richtungen gleichzeitig, indem die einen von der Septime abwärts, die andern vom Grundton aufwärts singen. Nun verlange ich von den Kindern eine beliebige Fortsetzung zu dem gesungenen Klang und wir kommen dabei regelmäßig als Schlußton auf den Ton, welcher — im Verhältnis zu der gegebenen Dominante — Tonika ist. Sind wir so weit, so verlange ich, daß man in „einfachen Schritten" vom oberen Endpunkt des Dominantklanges bis zur Tonika absteige, bezw. vom untersten Ton des Dominantklanges zur Tonika aufsteige, bezw. vom untersten Ton des Dominantklanges zur Tonika absteige, bezw. vom unteren Ton des Dominantklanges zur Tonika aufsteige. Also beispielsweise so:



Auf diese gewonnenen Melodien wählten wir den Text: „es geht hinauf", „es geht hinab". Im weiteren Aufbau finden wir in diesem Text das Mittel, die Stufen mit Sicherheit zu erkennen; so wird beispielsweise die dritte Stufe daran erkannt, daß man von ihr zur Tonika singen kann: „geht hinab", die zweite Stufe daran, daß man noch zu singen hat: „hinab" etc. Der Begriff der Stufen wird allerdings erst später eingeführt. Bei der Art, wie wir jetzt zur Tonika hinsingen, haben wir bereits die Tonleiter und zwar in einer Form, in welcher die Tonika der Mittelpunkt zweier gleichgebauter Tetrachorde ist. Ich unterstütze nun die Vorstellung von der Tonika als Mittelpunkt und von dem Auf- und Abwärtsschreiten der Stufen durch Armbewegungen, bei welchen die Tonika in Schulterhöhe genommen wird. Graphisch dargestellt würde sich diese Tonleiter ungefähr so ausnehmen (Abb. 1):

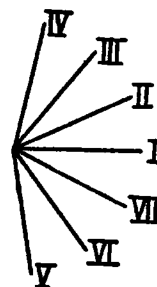


Abb 1

Ich mache nun folgende Uebung. Ich gebe das eine Tetrachord, etwa es geht hinauf = V, VI, VII, I und lasse das andere dazu ergänzen. Während ich zuerst die Tonlage so wähle, daß die Kinder stets so singen

können, daß die Tonika als Mittelpunkt erscheint, wähle ich nachher die Tonlage so, daß das Tetrachord V, VI, VII, I über dem gegebenen Tetrachord IV, III, II, I, bezw. das Tetrachord IV, III, II, I unter dem Tetrachord V, VI, VII, I liegen muß. Die Kinder entdecken nun, daß der Schlußton zweimal vorkommt, und wir wählen eine neue Form der Armbewegung, indem wir das tiefe I in der Senkrechten unten, das hohe I in der Senkrechten oben wählen. Immer aber noch singen wir die beiden Tetrachorde in entgegengesetzter Richtung (Abb. 2).

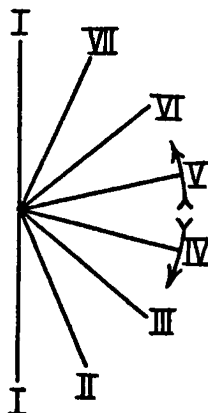


Abb. 2

Der nächste Schritt führt uns jetzt dazu, von dem einen I bis zum andern I, in gleicher Richtung zu singen, so daß also auch das Tetrachord V abwärts gesungen wird, bezw. das Tetrachord I aufwärts. Was wir nun gewonnen und organisch abgeleitet haben, ist die Tonleiter. Nun führen wir den Begriff der Stufe ein. Es ist Kindern ohne weiteres anschaulich, daß eine Skala (Leiter oder Treppe) aus Sprossen oder Stufen besteht. Diese Stufe numerieren wir. Nachdem wir aber schon die Erfahrung gemacht haben, daß die oberste Stufe den gleichen Wert hat wie die unterste (Schlußton), so geben wir ihr den gleichen Namen I. Nun analysieren wir die Tonleiter auf den Abstand der einzelnen Stufen. Will man es sich nicht so bequem machen, wie die meisten Schulmeister es tun, so ist das gar keine einfache Aufgabe, den Unterschied zwischen Ganz- oder Halbtonschritt das Kind selbst entdecken zu lassen. Meine Erfahrung geht dahin, daß selbst musikalisch hochbegabte Kinder zunächst erklärt haben, alle Schritte innerhalb der Tonleiter seien gleich groß. Erst dadurch, daß man die Kinder darauf hinführt, daß bestimmte Melodien „falsch“ werden, wenn man sie auf andern Stufen beginnt, kommen sie zum Erlebnis des Unterschiedes von Ganz- und Halbtonschritten. Mitunter habe ich auch den Unterschied von Dur und Moll zu Hilfe genommen, um den Unterschied von Ganz- und Halbtonschritt zum Erlebnis zu bringen. Jedenfalls wird er normalerweise zunächst nur innerhalb eines musikalischen Zusammenhanges mit Sicherheit erkannt und es bedarf ziemlich angestrengter Arbeit, um ihn außerhalb jeden Zusammenhanges mit Sicherheit gebildet und erkannt zu bekommen. Jetzt sind wir so weit, daß wir die Tonleiter graphisch darstellen können und wir machen das, indem wir eine richtige Leiter zeichnen mit verschiedenen Abständen zwischen den Sprossen (Abb. 3).

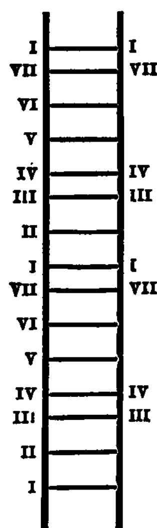


Abb. 3

Es wird nun den Kindern die Aufgabe gestellt, von einer bestimmten Stufe aus bis zu einer anderen bestimmten von einem beliebigen Ton aus zu singen, so daß die Kinder sich nun daran gewöhnen, die Tonleitern von jeder Stufe bis zu jeder Stufe und nicht, wie sonst üblich, nur von Tonika zu Tonika singen zu können. Dieser Arbeit des bewußten Singens von Ganz- und Halbtonschritten ist eine andere Uebung entgegengesetzt. Ich improvisiere in irgend einer Tonart, gebe den Kindern

einen beliebigen Ton an und verlange, daß sie von diesem Ton bis zu seiner Oktave singen, wobei ich ihnen sage, daß sie es gar nicht nötig haben, sich um die richtige Folge der Ganz- und Halbtonschritte zu bekümmern, daß sich diese vielmehr ganz von allein einstellt. (Was denn auch in den meisten Fällen einzutreten pflegt.) Das so instinktiv Gesungene analysieren wir nachher; später machen wir die gleiche Uebung von bestimmten Tönen aus und schließlich kommen wir dahin, bewußt sämtliche Tonleitern gehörmäßig und theoretisch zu beherrschen.

Dem Kind, das nun die Struktur der Tonleiter beherrscht, wird auf dieser Stufe kaum zu viel zugemutet, wenn man ihm folgendes erklärt: die untere Hälfte einer Tonleiter ist vollkommen gleich mit der oberen Hälfte einer Tonleiter, also kann jede untere zur oberen Hälfte gemacht werden, indem man wieder ein gleiches Sück darunter setzt, oder jede obere Hälfte zur unteren, indem man ein gleiches Stück darüber setzt. Im ersten Fall kommen wir von C aus nach F, B, Es, As etc., im zweiten Fall von C aus nach G, A, E, H etc.

Mit der bewußten Beherrschung sämtlicher Tonleitern ist eigentlich die Grundlage erreicht, auf welcher der Solfège-Unterricht ungefähr in der Weise weitergeführt werden kann, wie er auch bei Erwachsenen durchgeführt wird und es ist somit das gesagt, was ich ganz speziell über den Solfège-Unterricht an Kinder zu sagen hätte. Nur habe ich, um kein falsches Bild entstehen zu lassen, noch eine Reihe von Uebungen ergänzend anzuführen, welche das systematische Hinführen zur Beherrschung der Tonleitern und Tonarten begleiten und vervollständigen.

Von dem Hören der beiden Urphänomene Dur und Moll habe ich schon gesprochen. Es wurde auch schon angedeutet, wie jede Stufe zunächst erkannt wird dadurch, daß wir sie zur Tonika in Beziehung setzen. Dieses Hören der Stufen wird weiterhin systematisch ausgebildet und selbstverständlich tritt auch die Gegenübung ein: statt die angegebenen Stufen zu hören, die verlangten Stufen zu singen. Es muß eine zunächst frei improvisierte Melodie wiederholt werden und nun ist sie mit Stufenbezeichnungen zu singen. Es werden gespielte Rhythmen notiert und umgekehrt, es werden notierte Rhythmen geklatscht. Ist die Beherrschung der rhythmischen Elemente so weit gediehen, so kann man auch Melodien derart notieren, daß man den Rhythmus schreibt und darunter die auf den Rhythmus zu singenden Stufen notiert. So wird zunächst das „Vomblattsingen" geübt. Die Gegenübung hierzu ist, eine gespielte Melodie in Rhythmus und Stufen zu notieren, womit wir bereits beim Musikdiktat angelangt sind. Das Ausführen einer so notierten Melodie von verschiedenen Tonhöhen aus gibt uns den Begriff der Transposition.

Das Beherrschen der Stufen wird noch sehr gefördert durch ein Spiel, welches wir das „lebendige Klavier" nennen. Im Anfang begnügen wir uns mit einer Klaviatur von fünf Tönen, später gehen wir über zu einer Klaviatur mit 8 Tönen. Je nach Zahl der vorhandenen Schüler hat einer oder mehrere einen bestimmten Ton zu singen, den er jederzeit angibt, wenn auf ihn gezeigt wird. Ein Schüler macht nun freie Improvisationen oder er bringt auch bekannte Lieder dadurch zum Erklingen, daß er immer die Kinder zeigt, welche Inhaber des jeweils zu singenden Tones sind. Bei bekannten Melodien ist diese Uebung mitunter auch für die aus-

übenden Kinder gar nicht leicht; denn sie haben die Melodie im Ohr und möchten den rechten Ton singen, auch wenn der Dirigent falsch gezeigt hat. Dieses lebendige Klavier gibt durch die Projektion in den Raum eine Anschauung von Intervallen als Entfernung und erleichtert so ein anschließendes Intervall-Studium, ebenso wie das Spielen von gehörmäßig beherrschten Melodien auf dem Klavier.

Nicht unwichtig ist es ferner, Kanons zu singen und ich habe bei begabten Kindern schon im ersten Schuljahr erreicht, daß einer allein einen kleinen zweistimmigen Kanon ausführte, indem er die auswendig gelernte Melodie sang und je nachdem der Kanon geschrieben war, ein oder zwei Takte später die gleiche Melodie am Klavier spielte, während er fortfuhr zu singen.

Eine der wichtigsten Uebungen ist ferner die Erweckung der inneren Tonvorstellungen, die man auf möglichst viele Arten des „Innerlich-Singens" bezw. des Innerlich-Hörens zu entwickeln hat.

Was die Erlernung der Notenschrift anbetrifft, so möchte ich, ohne ins Detail zu gehen, sagen, daß ich selbstverständlich den Weg für richtig halte, bei welchem für das musikalische Erlebnis die Bezeichnung gesucht wird, bevor man dazu übergeht, Zeichen in Erlebnisse umzusetzen. Man wird also erst lernen müssen, den erlebten Rhythmus zu notieren, bevor man den geschriebenen Rhythmus in Bewegung umzusetzen hat. Man wird zuerst lernen, eine gesungene oder gehörte Tonfolge zu notieren, bevor man aus den Notenzeichen Tonvorstellungen zu formen hat.

Zur praktischen und theoretischen Beherrschung der hier genannten Uebungen bedarf es je nach Veranlagung und Alter der Kinder nach meinen bisher gemachten Erfahrungen einer Zeit von ein bis zwei Jahren.

Bemerkungen zur Dramaturgie der Barock-Oper, insbesondere der Händel-Oper

Von Hans Kuznitzky, Berlin

Die problematische „Alcina"-Uraufführung in Leipzig macht die Händel-Frage noch mehr akut.

Welche ästhetischen Absichten verfolgte die hamburgische Oper? Sie suchte für den Zuschauer Ergötzung durch „angenehme Harmonien und nachdrückliche Aktionen, prächtige Gegenden und Schlösser, silberglänzende Kleider, künstliche Feuerwerke und andere Decorationen". Die „nachdrückliche Aktion" liegt aber nicht im Wort, in der Handlung, sondern im Affekt[1]. Opernfiguren, nicht in sich und gegeneinander individuell abgestuft, sondern als Objekte beschaulich-moralisierender Lehrhaftigkeit, die, um aktuelle Gegenwartsbeziehung herstellen zu können

[1] So formuliert es *Barthold Feind:* „...allemahl erhält der Poet seinen Zweck, wenn er den Affectum natürlich darstellt, d. h. wenn dem Zuschauer die Sache in der That wahr zu seyn vorkommt, und er entweder zum Zorn, Furcht, Hoffnung, Mitleid oder Rache geleitet wird. Und diese Kunst ist es auch, die man in der Poesie divinum quid nennt." (Vgl. Deu. Ged., Hamburg 1708)

in die Allegorie flüchten muß — sie ergeben das Betätigungsfeld für die Opernkompositionen eines Keiser, Telemann, Mattheson, Graun, Stölzel ebensogut wie eines Händel.

Die so entstehende Opernmusik muß also notwendigerweise die große Gebärde suchen, die Umsetzung des Seelen-„Affekts" in gegenständliche Körpergestik. Ein dramatischer Handlungsablauf in dem uns vertrauten Sinne kann sich demnach nicht bilden. Diese Erkenntnis ist für unsere, durch Wagner hindurchgegangene Zeit wichtig, denn nur durch denkbare Abstraktion vom musikalischen Drama werden wir fähig sein, uns zur Auffassung der stilkritischen Gegebenheiten des Barockopernbildes tauglich zu machen.

Wir befinden uns heute im Zeichen der „Händel-Renaissance". Möglich, daß Friedrich Gundolfs harte Worte „gegenüber dem modischen Taumel, der die erwünschte Neuerforschung der deutschen Barockpoesie begleitet" zu Recht bestehen [1]; wir ersehen jedenfalls in der Wiedererweckung des Händelschen Opernwerks zu neuem Bühnendasein den Ausdruck einer zeitgebundenen Notwendigkeit [2].

Es soll nunmehr unternommen werden, an einer Reihe von Händel-Aufführungen unserer Tage, das Walten der barockmäßig gebundenen Stilgesetzlichkeiten in seiner Auswirkung auf ihre Darbietung aufzuweisen. Da erhebt sich denn zunächst die Frage: Urfassung oder Bearbeitung? Die aussparende Dynamik des großen Atems, die den Handlungsbogen in breitester Maßgabe spannt und die Affektschwellungen sich zur Gänze ausleben läßt, muß uns als eigengesetzlicher Ausdruck einer anderen Sphäre spürbar sein, d. h., das Klangbild (Orchesterbesetzung; vor allem das richtige Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern, die dynamische Stufung durch Soli und Ripieni, die unbedingte Ausführung von Continuo und Accompagnato durch das Cembalo) muß diese Sphäre klingend machen, der Affekt muß ein aus der großen Gebärde abgeleitetes körperräumliches Sein gewinnen, das Bühnenbild und die Ausstattung seien Reflektoren der heroischen Gestik. *Das alles verträgt aber sehr wohl eine quantitative Einschränkung*, die den Oratoriencharakter [3] nach Möglichkeit zurücktreten läßt. *Also Bearbeitung, aber unter Erhaltung der Eigengesetzlichkeit, die der Urfassung innewohnt.*

---

[1] Vgl. *Friedrich Gundolf*, Andreas Gryphius, Heidelberg 1927.

[2] Vgl. *Herbert Cysarz*, Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924. — „Die Signatur des Barocken ist ... eine uniforme Gebärde ohne individuelles Antlitz, unbekümmert um alles persönliche Innenleben. Gattungsmäßig in der Charakteristik, stümperhaft in der Erfindung, mechanisch in der Aufmachung. Zwischen Gehalt und Form klafft ein unüberbrückbarer Zwiespalt; Gestalten ist ein Uebersetzen des Trivialen in gleißende Prunkrede. Die Sprache ist hier Instrument wie Tapete und Kleid, ein Schmuckstück unter anderen. Ihre bezeichnende Kraft ruht im Verallgemeinerten; so bedarf sie nicht selten der Wechselwirkung mit Nachbarkünsten: mit der Musik, wo das Seelische, mit der Mimik, wo das Drastische individuelle Ausprägung erfährt." — *Hier liegt der Angelpunkt unserer nun zu behandelnden dramaturgischen Problematik.*

[3] Vgl. *Spitta*, Bach. — Die Auffassung des italienischen Oratoriums, „das sich jetzt von der Oper außer durch den Stoff und die etwas reichere Chorbehandlung nur noch dadurch unterschied, daß bei ihm die Bühnenaufführung nicht zur stehenden Gewohnheit geworden war."

Bühnenpraxis der Barock-Oper (Händel-Oper).

Julius Caesar. (Bearbeitung von *Oskar Hagen.*) Aufführung der Großen Volksoper, Berlin. — Ueber die Bearbeitung selbst liegen so zahlreiche Aeußerungen vor (von Hagen selbst vor allem in „Zeitschrift für Musikwissenschaft" 1920), daß wir uns ein wiederholtes Eingehen auf diese noch immer Streitobjekt gebliebene Bearbeitungsproblematik sparen können. — Die Inszenierung streng barockmäßig: Caesar, nach Stichen von Plutarchausgaben der Zeit, hält in stereotyper Gebärde einen Zipfel seiner Toga über den angehobenen linken Unterarm gebreitet (Attitüde voll heroischer Gestik!); Cleopatra und Cornelia in Reifrock und gepuderter Frisur; Ptolemäus barbarisch-exzentrisch. Die Bühnenbilder streng gegenständlich: zu Nr. 2 (Arie des Caesar „Jetzo wahrlich") eine realistische via triumphalis, auf die ja denn auch die Worte „bau von Palmen ein Siegestor" sich zu beziehen haben; Nr. 5 (Arie des Sextus „Herauf ihr Eumeniden") wird vor geschlossenem Vorhang gesungen, da hier jeder szenische Bezug fehlt und obendrein Zeit für die Verwandlung gespart wird; das gleiche gilt für Nr. 7 (Arie des Ptolemäus „Falle, Verräter"). Die große Szene am Meer (Nr. 22) ist die heroische, zu erbaulichen Betrachtungen herausfordernde Barocklandschaft.

Rodelinde. (Bearbeitung von *Oskar Hagen.*) Aufführung der Großen Volksoper, Berlin. — Inszenierung in gemildertem Barockstil. — Zu Nr. 3 (Arie des Garibald „Leih' mir, Amor, deine Flügel") versuchte Vergegenständlichung der textlichen Allegorie durch dem Musikrhythmus angenäherte Bewegungen der manteldeckten Arme; für Nr. 9 (Arie des Bertarich „In dunklem Rauschen tönen") ist mit nachhaltigstem Erfolg eine Waldlandschaft im Poussinstil mit gemalter Kulisse und Versatzstücken gewählt, im gleichen Sinne für Nr. 20 (Arie des Grimwald „Hirtenknaben, die Hüter der Triften") ein idealischer Blütengarten, erwachsen aus der Damon-Phyllis-Welt spätbarocker Schäferidyllen.

Wir gelangen nunmehr zu denjenigen Aufführungen, die in der wechselseitigen Durchdringung mit dem mimischen Element unmittelbar zeitgemäße Analogien herzustellen trachten. Eine rationelle Ausnützung der Bühnentiefe ist hierbei Voraussetzung und eine kulissenmäßige Raumeinengung daher unstatthaft. Sie erübrigt sich auch in dem Augenblick, in dem der Körper ausdrucksvoll genug geworden ist, um die seelische Affektation in sich zu verarbeiten und als Mimik und Gestik ausstrahlen zu lassen.

Acis und Galatea. (Aufführung des Stadttheaters in Halle.) Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung ermöglichen ein von bühnentechnischen Forderungen unabhängiges Bild. Die Anweisung zu seiner Gestaltung gibt der Beginn von Galateas erstem Rezitativ (Nr. 3) „Ye verdant plains and woody mountains"; seine Befolgung schafft Raum für abwechslungsreiche Gruppenwirkungen. Die Darstel ung dieses Pastorals als Bewegungsspiel ergibt sich zwangsläufig aus dem Inhalt: der ganze Einleitungschor (Nr. 2) fordert in Formgebung und Worten („dance and sport the hours away") eine bewegungschormäßige Verräumlichung. Das gleiche gilt für die große Chordoppelfuge (Nr. 10), deren Realistik in der Tonmalerei durch entsprechende Darstellung eine zwingende Bestätigung erfährt. Aber auch die

Verkörperlichung von Worten mehr betrachtenden Charakters, wie etwa die Liebesratschläge, die der skeptische Damon dem Acis einerseits (Nr. 5), dem Polyphemus anderseits (Nr. 15) erteilt, oder die Verdeutlichung des Vollzugs von Acis' Verwandlung zum Quell (Nr. 22—24) (die so wichtige Erweckung von Ideenassoziationen im Zuschauer, deren man bei fast durchweg — seien wir ehrlich! — viel zu undeutlicher Aussprache des Textes nicht entraten kann), endlich die Stimmungskontraste im Terzett (Nr. 19) zwischen dem zarten Liebesschmachten von Galatea und Acis und der ungefügen, mord- und totschlagtollen Rachbegier des Polyphemus, zeigt die Möglichkeiten auf, die der Tanzgruppenkunst hier harren. Eine Unstimmigkeit ergibt sich noch: man kann selbstverständlich die Ausführung des Bewegungsspiels nicht vom Singchor vornehmen lassen, der weder die erforderliche Körperschulung aufweist noch auch seine Kräfte von der Bewältigung der musikalischen Aufgabe abzuwenden vermag. Man kann ihn auf der Bühne herumstehen lassen, wo er dann eine ziemlich unglückliche Figur macht und obendrein sehr unlogisch wirkt. (In dieser Hinsicht beruhigen sich freilich die Unentwegten nur zu leicht mit der Entschuldigung, in der Oper „müßt' es so sein"). Bei der unter Bewegungsregie von *Hedwig Nottebohm* stattfindenden Aufführung in Halle wurden sinngemäß Bewegungs- und Singchor völlig getrennt; dieser kam überhaupt nicht auf die Bühne, sondern wurde, in diskreter Weise kostümiert, auf beiden Seiten des Proszeniums aufgestellt. — Vorteile: er braucht kaum beleuchtet zu werden, der Blick des Zuschauers gleitet also über ihn hinweg in den hellen Bühnenraum; er singt in größtmöglichster Annäherung an den Zuschauerraum, ist also besser zu verstehen; er bleibt wegen seiner konzertsaalmäßigen Aufstellung besser in der Hand des Dirigenten. Was das Bühnenbild anlangt, so erhält es durch die körpersinnliche Vermenschlichung mythologischer Fabelwesen wie Nymphen und Riesen seine Gestalt; es bedarf daher nicht „der vielen Dekorationen", wie schon der Theaterpraktiker Goethe sich zu Eckermann vernehmen ließ, sondern das Hauptgewicht ist auf einen Aufbau von unterschiedlichen Stufen (Berg und Ebene) zu legen, der zugleich dem dichterischen Vorwurf entspricht (s. o.!) und abwechslungsreiche Gruppenbildungen des Bewegungschores zwanglos aus der Landschaft erwachsen läßt.

Ezio. (Bearbeitung von *Franz Notholt.*) Aufführung der Städtischen Oper, Berlin. — Ergab sich als ideeller Ansatzpunkt chorischer Bewegungsregie in „Acis und Galatea" die körperräumliche Gestaltung der pastoral-mythologischen Sphäre in ihrer krausen barocken Umdeutung, so bildet hier der geschichtliche Vorgang, die Haupt- und Staatsaktion, Hof- und Liebesintrige, Aufstand und Kampfhandlung den Wirkungsraum körperlicher Bewegung. Hier müssen also natürliche Geschehnisse aus dem Körperrhythmus erfüllt werden, der demzufolge denkbar naturalistisches, sinnlich wahrnehmbares Abbild dieser Geschehnisse sein muß, wenn er nicht in wesenlosem Formalismus erstarren soll. Die Umgebung hat (im Gegensatze zu „Acis und Galatea") gar nichts zu sagen: ob Ezio's, von Massimo aufgestachelte Garden dieses, ob sie jenes Zimmer des Palastes stürmen, ist völlig belanglos; es braucht auch gar kein als solches erkennbares „Zimmer" so sein; es genügt schon zu ausreichender Motivierung, wenn es der Ort ist, an dem sich Valentinian ver-

muten läßt. Das mußte denn auch Richtschnur für *Hanns Niedecken-Gebhardts* Regie sein: der viel belästerte Treppenaufbau vor dem Palast als Einheitsschauplatz für alle, hier örtlich zwanglos zusammenstrahlenden Handlungsfäden. Die Stufen, die zum Palast führen, werden für die einzige notwendige Verwandlung durch Einfügung einer Hinterwand zu den zum Herrschersitz emporführenden Stufen innerhalb des Thronsaales.

Die Angriffe gegen die musikalische Bearbeitung in fast der ganzen Tagespresse haben vielfach den Umstand außer acht gelassen, daß drei Arien der Onoria, eine Arie des Varo und fast sämtliche dazu gehörige, für das Fortschreiten der Handlung wichtigen Rezitative gestrichen wurden, wodurch die so wirkungsvoll als Inkarnation des metastasianischen „Gegenspiels" gedachte Kaiserschwester Onoria zum wesenlosen Schemen herabgewürdigt wurde. Das gehört zum auch sonst nicht kleinen Schuldkonto der musikalischen Leitung, aus ihm ist zu entnehmen, wie es *nicht* gemacht werden darf![1] Die Notholtsche Bearbeitung stellt (könnte man sich entschließen, sie im „Original" aufzuführen) eine sehr brauchbare Einrichtung dar, die Erprobung ihrer Bühnenwirksamkeit kann sich nur durch „Original"-Aufführung vornehmen lassen.

Die Bewegungschöre der Hochschule für Leibesübungen sind durchaus noch nicht geglückt, das ist zuzugeben. Auf den ersten Hieb erobert sich auch dergleichen nicht; aber entwicklungsträchtige Keime einer befruchtenden Darstellungsmöglichkeit für die Oper, der stilistisch die zum gesprochenen Worte tendierende Intrigenhandlung gar nicht gemäß ist (sofern sie nicht reines „Spiel" sein kann), lassen sich schon jetzt aufweisen. Die sportliche Bewegungsballung der Hochschüler und die tänzerische Bewegungsentspannung des eigentlichen Balletts (Frauen der Fulvia; Schlußfest) fügen sich noch nicht zum Ganzen: auch hier wird die Zeit kommen, wenn bewußt weitergearbeitet wird.

Das Tonkünstlerfest in Schwerin[2]

I.

„Die Pflege und Förderung der Musik im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung" war die Devise, unter welcher 1861 zum ersten Male in Weimar ein Tonkünstlerfest stattfand. Der von Liszt geprägte Begriff des musikalischen Fortschritts entsprang einer musikpolitisch gegebenen Lage, die strenggenommen schon um die Jahrhundertwende ihren Abschluß gefunden hatte. Der Wendepunkt im Kreislauf der Geschehnisse (liegt nicht seine Keimzelle schon in der Nebentonchromatik des ersten Tristanakkords?) hat den Allgemeinen Deutschen Musikverein nicht in der Lage gefunden, den neuen Betätigungsraum abzustecken und die künstlerische Initiative zu ergreifen: er hat sich im Gegenteil mürrisch und widerwillig mitschleppen lassen, womit der ideelle Abstand nicht eben verringert wurde. Ein zweites tritt hinzu: der Begriff des Musikfestes unterliegt seit einer Reihe von Jahren durch Vervielfältigung der Einrichtung kritischen Maßstäben, die als notwendige Gegenwirkung einer immer mehr einreißenden Festeinflation ein strenges Ausleseprinzip gegenüberstellen müssen, um den Festbegriff seiner eigentlichen Bedeutung nicht vollkommen entfremden

[1] Sehr am Platze in dieser Hinsicht die scharfen Worte von *Alfred Einsteins* Kritik im „Berliner Tageblatt".

[2] Vgl. Heft 16 u. 17 der N. M.-Z.: „Die Schweriner Leute in Analysen und Selbstanzeigen".

zu lassen. Da nun das alljährliche Musikfest die einzige Tat unmittelbarer Außenwirkung darstellt, so werden diese Maßstäbe gerade hier angelegt werden müssen.
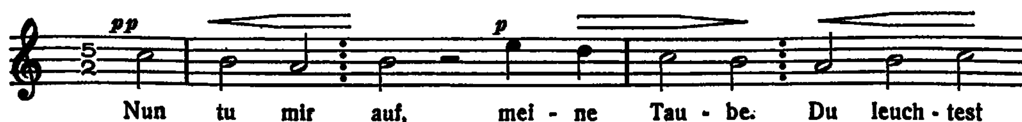
II.

Daß die zur Aufführung gelangten Werke die ganze Zerklüftung der zeitgenössischen Musikgesinnung ausdrücken, schadet nichts. Im Gegenteil, die Mehrseitigkeit des Gebotenen gestattet es desto eher, einen Querschnitt durch die gegenwärtige Situation zu legen. Man erweist aber der Sache einen schlechten Dienst, wenn das Niveau der Wiedergabe vielfach so provinziell ist, daß jede objektive Wertung versagen muß. — Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat vollkommen recht, wenn er aus Gründen verstärkter Sammlung und Resonanz die Feste mehr und mehr aus den Kunstmetropolen hinwegrückt, in deren Betrieb sie spurlos versanden würden; er hat aber sehr unrecht, dafür eine sehr weitgehende Unzulänglichkeit des gesamten Apparates einzutauschen, dem in Schwerin ein nun einmal schon aus psychologischen Gründen erforderliches repräsentatives Relief nahezu abging.
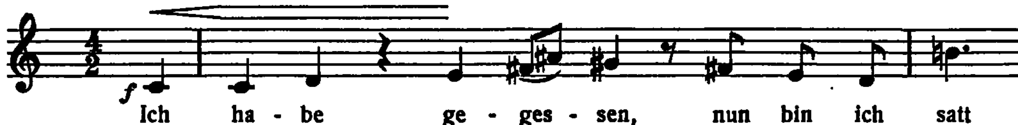
III.

In bezug auf die Werke selbst ergab sich das gewohnte Bild: einige Treffer, einige Nieten, der Durchschnitt achtbares Handwerk. — Das Stabat mater für Soli, Chor, Orgel und Orchester Op. 15 von *Joseph Lechthaler* möchte man für stark halten, soweit die völlig unzulängliche Wiedergabe ein Urteil erlaubt. Der Ablauf der Sequenz des Jacopo da Todi ist in der formalen Aufteilung ungewöhnlich klar erfaßt. Einem vier Strophen umfangenden viermotivischen Vorspiel in den Soli folgt der dreiteilige Kernsatz („Kampf": „Quis est homo qui non fleret"), der in Bogenwirkung auf drängende Alterationsspannung einen lyrischen Mittelteil („eia mater, fons amoris") folgen und bei „fac ut portem Christi mortem" in fortschreitender Steigerung den Kernsatz schließen läßt. Die Bogenwirkung wird durch Zuweisung des Mittelteiles an die Soli noch hervorgehoben. Der Schlußteil („Lösung") führt von „Christe, cum sit hinc exire" unter Wandlung des Eingangsmotivs des Vorspiels nach Dur unter allmählicher Ausweitung zum Dur-Schluß. Die Signatur dieser Musik ist Unruhe, heftige Bewegtheit, äußerste Weitung der formal gegebenen Grenzen: in summa stärkste Verteidigung der katholischen Musikrenaissance. Hätte man nur ein klareres Bild gewinnen können!

Die andauernde Aufschichtung und Übersteigerung in den orchestralen Mitteln der Nach-Wagner-Zeit hat zu einer Gegenschwingung des Pendels geführt. Man hat die menschliche Stimme wieder als dasjenige Instrument entdeckt, welches am getreuesten feinste Schwingungen und Zwischentöne als organisch beseelte Materie herzugeben vermag. Das Problem der a cappella-Musik war für unsere Zeit damit wieder aufgeworfen. Ebenso selbstverständlich wie die Abkehr von der unmittelbaren Vergangenheit ergab sich ideelle Anknüpfung beim Erbe der Madrigalisten und der a cappella-Chormusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Da liegt auch schon die Gefahr des handwerksmäßigen Abklatschs besonders nahe. Ihm ist *Wilhelm Weismann* mit seinen „Madrigalen nach Walther von der Vogelweide" in einem Maße verfallen, das lediglich noch ein Musizieren innerhalb einer von vornherein gegebenen Atmosphäre zuläßt. — Die Motette „Werkleute sind wir" für gemischten achtstimmigen a cappella-Chor Op. 16 von *Karl Marx* ist da schon ganz anders im Lot, aber eben zu sehr im Lot: die Worte aus Rilkes Stundenbuch wollen sich mit dieser stürmisch anpackenden Vertonung nicht zur Einheit fügen. Immerhin: dieses Werk mit der stählernen Doppelfuge auf „Gott, du bist groß" haftet irgendwie im Gedächtnis; wir dürfen danach auf weiteres hoffen. — Und nun *Hugo Herrmann*! Vor zwei Jahren in Donaueschingen erlebten wir die herbe Süße und abseitige Innerlichkeit seiner „Marienminne"; die neue a cappella-Chorsuite für 4—8stimmigen Chor Op. 27 schreitet auf dem eingeschlagenen Wege fort. Will Vespers hochdeutsche Fassung des anonymen Sammelwerks „Hohes Lied der Liebe in Minneliedern" (aus dem 14. Jahrhundert) bietet Veranlassung zum formalen Aufbau, der aus einem Hymnus quasi chorale



die folgenden Gedichte als Variationen in Suitenform ableitet. Nach acht Variationen (von denen leider die vierte wegfiel) krönt eine Schlußfuge das Werk



deren Coda in feierlicher Verbreiterung wieder in den Hymnus zurückleitet. Auf die unzähligen satztechnischen Feinheiten einzugehen — ich denke nur etwa an den aussparenden Schluß der 3. Variation: „suchte dich und ging und ging" — ist in diesem Rahmen nicht möglich. So viel kann aber gesagt werden, daß hier aus organischer Befruchtung durch die Madrigalistenepoche eine *neue a cappella-Kunst* aufdämmert. Ihr Wesen wird zeitgebunden sein müssen, insoweit sie nicht unter grundsätzlicher Resignation in Kunstgewerbe ausartet. Herrmann aber ist auf dem rechten Wege.

Hans Eberts „Biblische Balladen" (Eine Folge von 19 Gesängen nach Gedichten von Else Lasker-Schüler für eine Singstimme, Hoboe, Klarinette, Saxophon und Streichquintett) wurden in einer Auswahl von 7 Gesängen zur Uraufführung gebracht. Eine manchmal rauh, aber immer stark zupackende Hand meistert die diffuse, glutvoll-fiebrige Extase von Lasker-Schülers hebräischen Balladen; auf die Anwendung exotischer Skalen, leiterfremder Nebenakkorde und pseudo-synagogaler Judaismen ist Gott sei Dank Verzicht geleistet. Aber die Unbedingtheit der biblischen Strenge, die kämpferische Problematik des hebräisch-protestantischen Gottesbegriffes hat eine kongeniale Klangwerdung erfahren, die allerdings nicht von Härten frei ist und deren Verhältnis innerhalb des ganzen Werkes eigentlich erst ein völliges Urteil bilden läßt. Man wird uns die dazu notwendige Gesamtaufführung hoffentlich nicht lange schuldig bleiben. — Ueber den „Hymnus an die Liebe" von *Paul Amadeus Pisk* etwas Unbedingtes zu sagen, wäre eine Ungerechtigkeit, denn eine kaum annähernde Umrisse vermittelnde, künstlerisch völlig unorientierte, dazu noch durch plötzliches Einspringen einer ihrer Aufgabe nicht gewachsenen Sängerin gestörte Aufführung gestattete nur eben eine ungefähre Kenntnisnahme. Mir scheinen (immer unter Vorbehalt!) die Worte (aus Byrons „Childe Harold") in ihrem einheitlich fortschreitenden hymnischen Fluß der kantatenmäßigen musikalischen Behandlung zu widerstreben, die formal gegliederte Abschnitte bedingt, ohne daß diese aus der Dichtung sinngemäß in ihrem Wechsel von rezitativischem und ariosem Gesang mit Schlußstretta zu erfüllen wären.

Ein recht interessantes Problem stellte das Konzert für Kammerorchester mit Cembalo von *Wilhelm Maler*. Da das Soloinstrument bis auf die konzertierende Schlußcoda des 2. Satzes kaum hervortritt, ergibt sich in der Satzgestaltung die Form des klassischen Concerto grosso, modifiziert durch instrumentale und satztechnische Uebergänge, in denen sich eine feinnervige Begabung für Zwischentöne herausstellt. So liegt ein ironischer Witz in der Tatsache, wie im 3. Satz das Cembalo den Ostinato der Gigue weitermusiziert, während das Orchester bereits die Musette spielt. Allerdings konnte das alles nur in schattenhaften Andeutungen sich kundgeben, denn man nimmt doch wohl nicht im Ernst an, daß sich aus dem unerträglich drahtigen Ton des verwendeten Maendler-Schrammschen Cembalos mit dem Orchester ein auch nur einigermaßen brauchbarer Zusammenklang ergibt? — Das Tripelkonzert für Klavier, Violine, Violoncello und Orchester Op. 26 von *Hermann Reutter* litt, obwohl der Komponist am Klavier saß, gleichfalls unter einer unzulänglichen Wiedergabe. Es stellt offenbar gar keine Probleme, sondern gewinnt Teilnahme durch die zum Ausdruck gelangende geistige Gesamthaltung. Und hier spürt man die Schwingungen einer starken ethischen Gesinnung; diese Gesinnung ist konzessionslos, sie bringt den Mut dazu auf, den Humor einer Situation (das perpetuum mobile der Soloinstrumente im 2. Satz) unmittelbar ohne Reflexionen aus der Musikmaterie selbst durch quasi-falsche Einsätze des Orchesters mit allmählicher „Engführung" zu bilden. — Es sind kaum größere Gegensätze denkbar als zwischen Reutter und *Anton Webern;* und doch ist gerade von der konzessionslosen Selbstzucht her eine Gemeinsamkeit des menschlichen Bildes festzulegen. Bei Weberns Trio für Geige, Bratsche und Violoncell Op. 20 ergab sich ein durch emsiges Pfeifen „atonal" gestimmter Durchfall des Tonkünstlerfestpublikums. Wenn auch zuzugeben ist, daß die kontrapunktische Filigranarbeit dieser schemenhaft vorüberhuschenden Gebilde ohne Partitur schwer erfaßbar sein dürfte, so beweist

das zumindest nichts gegen das betreffende Werk. Ob hier ein beschreitbarer Weg führt, ist zweifelhaft; aber die Unantastbarkeit des Willens wird auch durch Pfeifkonzerte nicht negiert.

Erwähnen wir noch *Hindemiths* Kammermusik Nr. 5 für Solo-Bratsche und größeres Kammerorchester (das man in der Schweriner Herrichtung allerdings Mühe hatte wiederzuerkennen) und *Buttings* etwas widerhaarige vier Klavierstücke Op. 31 als schon bekannte Werke, so ist das Wesentliche erschöpft. Der Rest ist Schweigen, oder sollte es vielmehr sein, denn nichts macht manchmal ungerechter gegen geleistete Arbeit als ein *Niveau der tüchtigen Mittelmäßigkeit in Permanenz, besonders bei Festen!* Die herbe Enttäuschung über den ganz akademisch gewordenen *Günther Raphael* mit seinem Streichquintett, der sich dem Leipziger genius loci mit galoppierender Eile anzupassen scheint und über das beziehungslos kalte Könnertum von *Berthold Goldschmidts Orchesterpartita* (mit deren Leitung er allerdings eine starke Dirigierleistung vollbrachte) muß eingesteckt werden. Bei beiden ist noch Hoffnung: was sonst noch bleibt, ist in seinem Können schon zu gefestigt, da ist's zu spät!

Die *Festoper* brachte zwei Werke, von denen eines ein Melodram, das andere ein Ballett war. Solche Regiefehler dürften nicht vorkommen. Ueber das Ballett „Glasbläser und Dogaressa" von *August Reuß*, das in einer geradezu skandalösen Aufführung, die im Tänzerischen weit unter Provinzniveau selbst des alten Balletts lag, geboten wurde, möchten wir nichts weiter sagen; aber auch die feine, zarte Musik zu Hans Reinharts Wintermärchenspiel „Die arme Mutter und der Tod" (nach dem Märchen von Andersen), die *Felix Petyrek* seinerzeit für Winterthur komponiert hat, fand keineswegs ansprechende Darbietung. Der silberne Märchenton wurde auf der Bühne in rohe Realistik umgemünzt und die zarte Poesie damit totgeschlagen.

Unter den Mitwirkenden zeichneten sich vor allem *Lotte Leonard*, die *Amar-Hindemith-* und die *Havemann*-Leute aus. Aber auch *Li Stadelmann* (bitte nie wieder Maendler-Schramm!), *Lydia Hoffmann-Behrendt* und *Ludwig Kentner* taten das Ihre. Kein Wort des Lobes ist zu hoch für die *Hollesche Madrigalvereinigung*, um deren Besitz Stuttgart zu beneiden ist.

IV.

Schwerin hat seine seit Jahren herbeigesehnte Chance gehabt: o si tacuisses! — So geht es also nicht weiter und auch der A.D.M.V. beginnt den selbstgewollten Schmollwinkel zu verlassen. Man hört mancherlei über eine *Zusammenarbeit mit der Sektion Deutschland der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.* (In den Arbeitsausschüssen sitzen sowieso schon zum Teil dieselben Leute.) Bei der diesjährigen Hauptversammlung wurde sogar ein diesbezüglicher halber Beschluß den widerstrebenden Mitgliedern abgerungen; allerdings ist er so verklausuliert („Der Vorstand wird beauftragt, die von ihm durchgeführten vorbereitenden Schritte zu einer Arbeitsgemeinschaft des A.D.M.V. mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik weiter zu fördern"), daß wir kaum ein Heil für beide Teile darin zu erblicken vermögen, um so weniger, als die Angelegenheit doch allerseits allzusehr als Vernunftehe aufgefaßt wird. Damit läßt sich keine Kunstpolitik auf lange Sicht treiben.

Aber der A.D.M.V. will auch von sich aus schon experimentieren: das *nächste Tonkünstlerfest (in Duisburg)* soll abweichend vom heiligen Brauch der Oper gewidmet sein. Schon die bloße Tatsache, daß hier einmal etwas anderes geschieht, stimmt hoffnungsvoller . . . . . bis auf weiteres! Alles kommt nun also darauf an, wie sich eine etwaige Zusammenarbeit der beiden neuer Musik gewidmeten Körperschaften gestalten wird. *Hans Kuznitzky, Berlin.*

Das schweizerische Tonkünstlerfest in Luzern

Die Frage nach dem wirklichen Gewinn, nach dem (mutmaßlich) Bleibenden, die am Ende eines jeden Tonkünstlerfestes gestellt wird und gestellt werden muß, kann in einem kleinen Land wie die Schweiz es ist, nicht in jedem Jahr positiv beantwortet werden. Wenn nun nach der diesjährigen, am 21./22. April in Luzern abgehaltenen Tagung, die in zwei von Dr. *Fritz Brun* geleiteten Orchesterkonzerten und einem Kammermusikkonzert 17 Schweizerkomponisten mit meistenteils noch unbekannten Werken zu Wort kommen ließ, — wenn man da gleich für mehrere Werke die

entscheidende Frage glaubt bejahen zu dürfen, so bedeutet das immerhin etwas. Von den einen achtbaren Durchschnittsrang innehaltenden Kompositionen kann hier nur im Vorbeigehen die Rede sein; dem Gewichtigern muß Raum gewonnen werden.

Gleich das ersterklingende Werk war bedeutender Gewinn: *Conrad Becks* (Paris) „Sinfonie Nr. 3 für Streichorchester" (Schott). (Sinfonie will hier nicht mehr bedeuten als „mehrsätziges Werk".) Beck, seit seinem ebenfalls bei Schott verlegten Streichquartett eine der Hoffnungen jungschweizerischer Musik, disponiert hier noch klarer und überzeugender. Seine primär kontrapunktische Begabung wurzelt in der Tonalität; der polyphone Satz gelangt aber zu schroffen Zusammenklängen durch die von der Richtungstendenz der Linien bedingten „Alterationen" und durch zeitlich verschobenen Ablauf in sich tonal bezogener Linienzüge. Formal ist die konzise Fassung der Gedanken und ihre auf größte Durchsichtigkeit bedachte Verarbeitung bemerkenswert. Beck malt nirgends, er zeichnet mit festem Strich, oft etwas hart, aber sehr sicher. Die „Sachlichkeit" seines Stiles beruht in der Sparsamkeit, der Straffung seines Satzstils. Beck übt Sparsamkeit und unpathetische Schlankheit auch in der Steigerung und stärksten Entladung. Dabei ist er eher eine schwere Natur. So unromantisch Beck denkt, so wenig er dem Espressivo huldigt, so sucht er sich doch seelischer Bewegtheit nicht spröde zu entziehn. Die Sinfonie (die auch in Boston und Paris schon erklang) bedeutet gleich seinem neuen Concertino (Paris, im April), das noch konzentrierter gehalten ist, nicht mehr nur Hoffnung, sondern bereits Gewinn. Die dem starken Können gepaarte Reife verbürgt eine Weiterentwicklung, der weitreichende Beachtung sicher ist. — Ebenso verhält es sich mit dem etwa gleichaltrigen *Willy Burkhard* (Bern), aus dessen Chorsuite für gemischten Chor a cappella man leider nur zwei Stücke zu hören bekam. Eichendorffs „Werktag" baut sich auf einem Ostinato mit ungewöhnlicher Kraft und Herbe auf. Die Notwendigkeit, das unerbittlich Unabänderliche findet im harten Schreiten der Musik gewaltigen und wahrhaft ergreifenden Ausdruck und erreicht eine ungeahnte Steigerung über das Wort hinaus. Der zweite Chor („Lobe den Herrn") wirkt, obwohl aus dem Zusammenhang gerissen, nicht minder eindringlich. Die folgende Stelle (aus „Werktag") möge diesen neuen Chorstil zu charakterisieren versuchen:

Gemessen

Wir wan - - dern nun schon viel hun - - dert
zur Stel - - - - - le. Der Strom wohl ——
und kommt doch nicht —— zur Quel - - - -
und kom-men doch nicht zur Stel - le. Der Strom wohl rauscht an die

Jahr und kom - men doch nicht —— zur
rauscht an die tau - send gar und
le. Der Strom wohl ——
tau - send gar und kommt doch nicht — zur Quel - le. Wir

Zum Besten des Festes gehörte auch *Luc Balmers* (Bern-Luzern) Klavierkonzert. Balmer hat in diesem Werk aus der Busoni-Schule, der er viel verdankt, zu sich selber gefunden. Eine grüblerisch-schwerblütige Natur spricht aus diesem eigenwilligen und großgestalteten Stück, das nur infolge des nirgends aufgelichteten Ernstes als etwas lang und drückend empfunden wird. Am glücklichsten gelöst erscheint (beim ersten Hören) der 1. Satz. Von starker Eindringlichkeit ist auch die gewitterschwüle Ueberleitung zum Schlußsatz. Dem im Solopart meisterlich bedachten Werk ist nicht manches zeitgenössische Klavierkonzert an die Seite zu stellen. Ein „Andante und Rondo" für Violine und Orchester von *K. H. David* (Zürich) kam in *Stefi Geyers* inspirierter Wiedergabe zu starker Wirkung. Hier ist eine Natur am Werk, die wesentliche Anregung vom Orchesterklang erfährt; Davids stilistische Eigenart liegt auch in diesem Konzertstück in der glücklichen Vereinigung stimmungshafter und konstruktiver Elemente, aus denen hier eine prachtvoll konzertant gehaltene Behandlung des Soloinstrumentes natürlich herauswächst. Dem düster-elegischen Andante folgt im Rondo ein bewegtes, aus nächtlichen Klängen zu mehr glanzvoller Haltung sich steigerndes Stück. Enttäuscht hat *Walter Geiser* mit einem klangspielerisch-unkonzentrierten „Nocturne", dem ein vornehm-melodiöses von *J. Dupérier* beigesellt war. Von Geiser hatte man Gewichtigeres erwartet. Der Genfer *Roger Vuataz* interessierte mit zwei reizvoll-witzigen Vertonungen von Prosagedichtchen aus Toussaints „Jardin des Caresses". *Gagnebin* und *Maurice* bewährten sich in impressionistisch stimmungsvollen Orchestergesängen. *Haug* und *Laquai* gaben guten Durchschnitt, während *Artur Honeggers* schon bekannte Duosonate für zwei Geigen bezwingend wirkte durch die Klarheit der Faktur und die glückliche Inspiriertheit. Klavierlieder von *Walter Schultheß* (Zürich) nach Gedichten von Karl Stamm gehören zum Besten, was dieser eigenwillige und sensible Musiker bisher geschaffen hat. Motivisch konzentriert und einheitlich, in der Harmonik von stärkster Ausdruckskraft, lassen sie die Singstimme im Dienste der sprachlichen Schönheit des Dichterwortes in einer kraftvollen Gehaltenheit sich intensiv auswirken. Daß Felix Löffel solch verinnerlichtem Lied vollendeter Ausdeuter sein würde, war zu erwarten.

Der innere Höhepunkt ward erreicht mit der Uraufführung von *Othmar Schoecks* Sonate für Baßklarinette und Klavier, Op. 41 (1928). Zum ersten Male wird die Baßklarinette als Soloinstrument eingeführt. Daß dies bei einem Werke geschieht, das auch reinmusikalisch allerstärkste Werte birgt, sichert der neuen Schöpfung Schoecks besondere Beachtung. Der außergewöhnliche Tonumfang, die tonliche Ausgeglichenheit und Beweglichkeit in allen Registern, nicht zuletzt auch die (namentlich in der Höhenlage) berückende Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes erklären die Anziehungskraft, die von der Baßklarinette auf Schoeck ausging. Die schlechte Akustik des großen Saales ließ leider trotz der ausgezeichneten Aufführung, die vom meisterlichen Münchner Kammervirtuosen *Wilhelm Arnold* und von dem technisch hervorragenden und feinsinnigen St. Galler Pianisten Siegfried *Fritz Müller* bestritten wurde, in klanglicher Beziehung die Baßklarinette nicht zu restlos befriedigender Auswirkung gegenüber dem Klavier kommen.

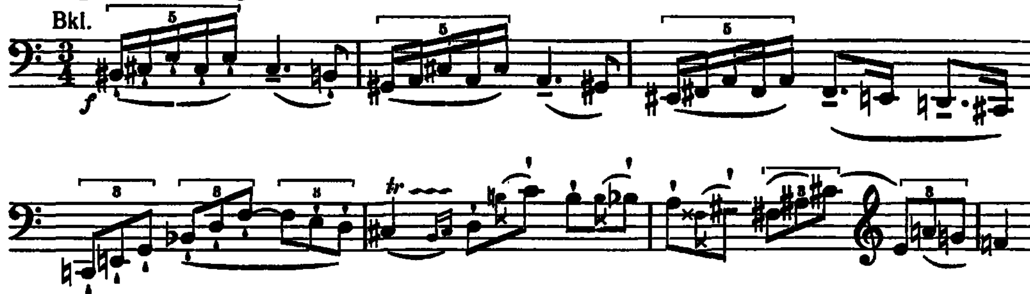
Die knapp gefaßte Sonate ist unter den Instrumentalkompositionen Schoecks wohl die am stärksten aus wirklich instrumentalem Geist geborene. Der 1. Satz in seiner großlinigen Melodik, die

Allegretto
Bkl.
f
Klav.
usw.

Seitenthema
mf

im Seitenthema die ganze Wärme der Schoeckschen Tonsprache von neuem beglückend aufklingen läßt, wird thematisch sehr konzentriert und mit vollendeter stilistischer Meisterschaft durchgearbeitet. In breitem Fluß strömt eine wunderbar aus dem Vollen geschöpfte, innerlich bewegte Musik dahin und sinkt ruhevoll nieder in einen wehmutvollen B dur-Schluß, der von einer Größe und — man möchte sagen: Generosität der Empfindung durchklungen ist, wie sie an diesem Fest sonst nicht vernommen wurden. — Der 2. Satz, ein als Doppelfugato gearbeitetes Stück, holz-

I. Fugenthema *Allegro*



schnittartig und dabei lebensvoll-heutig, führt durch eine rezitativische Partie hindurch zu prachtvoller Gipfelung der kombinierten Themen und absinkend in eine fast zu einem eigenen langsamen Sätzchen ausgebaute Ueberleitung, in der die Baßklarinette mit intensiv strahlenden Höhetönen hervortritt, und gleitet nach beziehungsvollen Rück- und Voranklängen in das muntere Rondo hinein. In ununterbrochener Bewegung, sprühend von Laune und Einfällen, formal mit eigenartiger Verengerung der Themenanordnung gestaltet, zieht der Schlußsatz übermütig dahin und

Rondohauptthema *Vivace*

Bkl.

Klav.

verklingt im lichten G dur-Piano. Schoeck hat in diesem wichtigen Werk aus der Atmosphäre des Leides und der verzweiflungsvollen Düsternis, die seine letzte Schaffensperiode überschattete, in eine hellere Welt hinausgefunden, in eine Sphäre der Ueberlegenheit, die diese Sonate bedeutsam heraushebt aus der bunten Fülle von Neuheiten. *Willi Schuh, Zürich.*

Zur Notenbeilage

Einer Arbeit Dr. *Leopold Hirschbergs*, Berlin, über *„Goethes Diwan und die Musikromantiker"* entnehmen wir folgende Betrachtungen: „Die vier großen Romantiker: *Schubert, Loewe, Schumann* und *Mendelssohn* haben im ganzen 13 Gedichte des Diwan 18mal in Tönen wiedergegeben; Mendelssohn fällt mit 7 Kompositionen der Hauptanteil zu; Schumann folgt mit 6, Schubert mit 4, Loewe mit einer, aber mit einem „Loewen". Dem „Buch des Sängers" entquollen 6, dem „der Liebe" eine, dem „Suleikas" wieder 6, dem „Schenken" 5 Tondichtungen. Dazu ist zu bemerken, daß

Schumann ein Gedicht („Talismane“) zweimal betönte und zwar im denkbar größten Gegensatz (ein- und achtstimmig); und daß weiterhin eines („Suleika und Hatem“) zwar in Mendelssohns Duetten steht, erwiesenermaßen jedoch von seiner Schwester Fanny stammt. Da es der Meister aber unter seinem Namen in die Welt gehen ließ, hat er es zu seinem Eigentum gemacht; und wir werden es aus der Sammlung ebensowenig streichen, wie Goethe die der Marianne v. Willemer zugehörenden Gedichte des Diwan.“ — „Daß die „Dreistigkeit“ des „Buch des Dichters“ in einer Komposition Mendelssohns existiert, wußte bis zum vergangenen Jahr keine lebende Seele; ich veröffentlichte die 21, in ihrem beflügelten Schwung schon das „Wer hat dich, du schöner Wald“ deutlich vorahnenden Takte in der Nr. 257 des Berl. Tagbl. 1926.“ — „Im „*Schenkenbuch*“ fehlt der beste aller Trinkliederkomponisten: Heinrich Marschner; er hätte es vom ersten bis zum letzten Wort in Töne geben müssen, um uns mit einem einzigartigen Werk zu beschenken. — Mit zwei kurzen, aber bedeutenden Stücken ist Schumann vertreten. „Sitz' ich allein“, jener köstliche Monolog des einsamen, wahren Trinkers, umfaßt nur 25 kurze Takte. Die Vorlage des Dichters ist schon nach 12 Takten erschöpft; die übrigen sind Wiederholungen und nach Angabe des Tonmeisters „nach Belieben da capo zu singen“. Den schelmischen Zusatz Goethes:

„*So weit bracht' es Muley, der Dieb:*
Daß er trunken schöne Lettern schrieb“

hat Schumann natürlich fortgelassen; aber es ist bewundernswert, wie abwechslungsreich er das Ganze in so kleinem Raum gestaltet. Ein gleiches Lob muß dem Doppelstück „Dem Kellner — dem Schenken“ gespendet werden, in dem die Gegensätze des „Grobians“ und des „zierlichen Knaben“ durch Moll- und Durwechsel, durch Verlangsamung des ursprünglich raschen Zeitmaßes und durch charakteristische Aenderungen der Begleitung hervorgehoben werden. Schumann und Mendelssohn in seiner bekannten Komposition für Männerchor haben Goethes Worte geändert. Bei Schumann nehme ich einen Schreibfehler an („lieblicher“ statt „zierlicher“ Knabe) und verurteile nur die zahllosen Neuherausgeber, daß sie ihn sich immer weiter fortschleppen lassen. Mendelssohns eigenmächtige Verwandlung des zierlichen Knaben in ein Mädchen ist wohl durch die Prüderie der damaligen Gesellschaft zu erklären, die gleich an Knabenliebe im üblen Sinn gedacht hätte. Größere Gegensätze als die beiden Tondichtungen lassen sich schwerlich finden; bei Schumann Abwicklung in 27 Takten — ein flüchtiges, aber eindruckvollstes Genrebildchen; bei Mendelssohn 124 Takte und damit Ausbildung zum richtigen Trinklied. Mendelssohn hat nur ein „dankbares“ Chorstück geliefert!

„Bei den beiden letzten Stücken: „*Trunken müssen wir alle sein!*“ und „*So lang man nüchtern ist*“ kann man sich jedoch nicht gut etwas anderes denken als einen Männerchor. Sie gehen beim Dichter und Tonmeister ineinander über, und es ist unbegreiflich, warum das erst nach Mendelssohns Tode 1849 veröffentlichte Op. 75 das erstere nicht enthält. So hat es denn bis zum heutigen Tag in Vergessenheit geschlummert in einem der Arbeitsbücher des Meisters. Es hatte allerdings seine Schwierigkeiten, aus der nicht druckfertigen Vorlage ein richtiges Satzbild zu gestalten; nun aber liegt es vor und wird eine dauernde Bereicherung der Chorliteratur bilden. Frisch und lustig tanzt es in seinem Wechsel von Solo- und Chorstimmen dahin.“

Noch eine Nachschrift der Redaktion: Die scheußliche Versteifung der Kunst durch das Konzertpodium hat es mit sich gebracht, daß man ein gutes Trinklied nicht mit Efeu im Haar, nicht mit seligem Gefühlsrausch und Weltenthobenheit hört. Da mögen denn die Professionellen den hohen Katheder verlassen und für eine fröhliche Schar ein paar Bände der besten Trinklieder zusammenstellen, von den frühesten Zeiten der abendländischen Musik bis zu uns, so wie es *C. S. Gutkind* und *K. Wolfskehl* sich geleistet haben in der Zecherbibel, dem „*Buch vom Wein*“. Aus allen Zeiten und allen Breiten haben sie sich ihre Schätze, Reimgebundenes und edelste Prosa geholt, Fremdes hat Wolfskehl mit Zärtlichkeit gedeutscht, bunt gewürfelt ist dieser Bacchuszug, und doch ist ein gemeinsamer Dienst in jedem Teilnehmer: klar werden zu lassen das einzige göttliche Bild vom Wein! Der „Westöstliche“, von dem Hirschfeld oben spricht, ist entsprechend vertreten, dazu das Goethesche „Tafellied“ und vom „Urfaust“ die Szene „Aus Auerbachs Keller“. Nochmals: Wenn nicht schon der Hyperion-Verlag, München, wo das Weinbuch erschien, daran ist — dann, ihr von der Musikprofession, stellt schleunigst etwas ähnlich Einmaliges und Vollendetes zur Seite!

Nicht in Reih und Glied am Bücherbord, sagen die Herausgeber, soll dieser faustfeste Band stehen; der Hand des Weinseligen soll er entsinken und die Gedanken, wie der Geist über den Wassern, sollen weiterspinnen — so muß auch das Sammelwerk der schönsten Trinklieder beschaffen sein, das, ich zweifle nicht, solche, die mit mir eins sind, bald vorbereiten.

Bücher und Noten

Nicolai Lopatnikoff: Sonatine (Op. 7). Edition russe de musique.

Nunmehr ist des jungen Russen Lopatnikoff Klavier-Sonatine, der Claudio Arrau beim letztjährigen Tonkünstlerfest zu starkem Erfolg verhalf, im Druck erschienen. Erstaunlich, wie die absolute Linearität der Stimmführung in ein pianistisches System sich einordnet und die gegebenen, meist streng zweistimmigen Möglichkeiten rhythmisch fesselnd ausnützt. Sachliche Durchsichtigkeit kennzeichnet das erste Allegro, das in seinem toccata-artigen Aufbau viel ostinate Motivarbeit verrät. Ebenso entwickelt sich im letzten Satz aus dem zunächst einstimmig gebrachten Thema ein äußerst interessantes Gegeneinanderspiel der Hände, natürlich ohne jede Neigung zur Klangseligkeit, aber in der primären Betonung des Kontrapunktes äußerst charakteristisch. Selbst der melismatisch weichere Mittelteil (Andante) enthält sich zugunsten der thematischen Substanz jeder schwulstigen Harmonisierung. Für das Problem jenes neuen Klavierstiles, der auf unbedingte Erhaltung der musikalischen Linie zielt und vom Akkordspiel sich radikal abwendet, ist diese Sonatine ein typisches Beispiel.

H. Schorn, Karlsruhe.

•

H. A. Rimski-Korssakow: Chronik meines musikalischen Lebens. Uebersetzt von Dr. Oskar v. Riesemann. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart.

Die Uebersetzung dieser „Chronik" bedeutet eine Tat, deren Wichtigkeit nicht genug unterstrichen werden kann. Ist doch dieses Memoirenwerk das authentischste Dokument für einen der wichtigsten Ausschnitte der russischen Musikgeschichte, welches dem Leser in unaufdringlicher, aber um so packenderer Art einen Einblick in das Innerste der musikalischen Entwicklung Rußlands im 19. Jahrhundert bietet. — Mit dieser Chronik schrieb Rimski-Korssakow, sich selbst dessen unbewußt, ein Werk, welchem mehr musikhistorische Bedeutung zukommt, als mancher russischen Musikgeschichte. Aber auch abgesehen von diesen Werten enthält dieses Buch eine Fülle des Wertvollen, für den Laien wie für den Musiker gleich anregender Art. Ohne jegliche Pose oder Phrase berichtet Rimski-Korssakow von seinem an musikalischen Ereignissen so reichen Leben, seinem Schaffen von den bescheidensten Anfängen an, dem Leser somit einen ungemein wertvollen Einblick in die musikalische Werkstätte eines Komponisten gewährend.

Vieles für die Beurteilung russischer Musik in Deutschland unendlich Wichtige enthält dieses Buch, namentlich auch, was das Verhältnis Rimski-Korssakow-Mussorgski und die Bearbeitung des „Boris Godunow" betrifft. Es dürfte endgültig diejenigen Zungen zum Schweigen bringen, welche in Rimskis Bearbeitung etwas anderes als einen Akt idealer, aufopfernder Kollegialität sehen wollen. (Ueber das Positive oder Negative der Bearbeitung sei hiermit nichts ausgesagt — zur Charakteristik Rimski-Korssakows sei aber noch daran erinnert, daß er für seine Bearbeitung weder ein Honorar, noch eine Aufführungstantieme erhalten hat!) — Die Ausgabe des Buches darf als mustergültig angesehen werden; sehr begrüßenswert das Vorwort von Dr. A. N. Rimski-Korssakow, einem Sohne des Komponisten. Die meisterliche Uebersetzung Oskar v. Riesemanns kann in ihrer Einfühlungsgabe nur voll gewürdigt werden, wenn man die russische Originalausgabe mit ihren mehr oder minder häufigen stilistischen Unebenheiten kennt. Zu bedauern wäre lediglich das Fehlen des der Originalausgabe beigefügten Anhanges; orientieren doch die darin enthaltenen Konzertprogramme der Musikalischen Freischule in konzentrierter Form über die Tendenz des Petersburger Musiklebens in den siebziger Jahren. *Nikolai Lopatnikoff.*

•

Adolf Weißmann, Die Entgötterung der Musik. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928.

Adolf Weißmann sucht die typischen Merkmale der Kulturkrisis der Gegenwart in der Sphäre des Musikalischen nachzuweisen. Der Befund

war vorauszusehen: die Welt der alten Formen kam an ihr Ende. Verkrampfte und Epigonen bestellen das Feld und daß da und dort ein originaler Kerl am Werke ist, vermag die übersichtliche Gesamtlage nicht heller zu gestalten. „Entgötterung der Musik“ sagt Weißmann und meint damit die Entwicklung zum Maschinellen, zum Massenhaften, die im Bereich der Musik eine Abnützung edlen musikalischen Gutes zur Folge haben muß. Es ist der Vorzug von Weißmanns Schrift, daß er nicht klagt, sondern feststellt. Trotzdem der Autor ausdrücklich erklärt, daß Entromantisierung noch nicht Entthronung der Kunst bedeute, gelten seine Hoffnungen für die Zukunft einer wiedererweckten, aus der Sphäre des Technischen unverletzt hervorgehenden neuen Romantik. Dabei lassen gerade die Feststellungen seines Buches die Hoffnung begründet erscheinen, daß mit dem allmählichen Wachstum eines neuen Gesellschaftsbaues, dessen erste Stadien wir eben erleben, auch wieder so etwas wie eine große Form möglich sein wird, die dann — aller Romantik zum Trotz — zu den Dingen einer solchen Gegenwart Ja sagen und doch von allem Naturalismus der Mittel frei sein kann. Wenn wir, freilich unbestimmt genug, von einer in diesem Sinne möglichen Musik träumen, können wir uns bereits auf Friedrich Nietzsche berufen (dessen Name in einem Buche über die „Entgötterung der Musik“ fallen müßte), der vor der modernen Musik „mit ihren starken Lungen und schwachen Nerven“ schon vor 40 Jahren skeptisch wurde und trotzdem — auch nach der Enttäuschung mit der Romantik Richard Wagners nicht aufhörte, an die Möglichkeit einer großen und festlichen Kunstübung zu glauben. — Das Buch Weißmanns ist im übrigen reich an glücklichen Formulierungen; als eine solche möchte ich vor allem die Ableitung der Ausdruckssequenz im „Tristan“ aus dem physiologischen Vorgang des Schweratmens anführen.

Eugen Gürster, München.

*

Fritz Jöde: Das schaffende Kind in der Musik. G. Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel.

„Das schaffende Kind in der Musik“ — es ist der Titel eines Buches von Fritz Jöde, dem bekannten Schulmusiker. Ein Buch vorwiegend theoretischen Inhalts. Der Stil hat etwas Schweifendes und Schwebendes, verursacht durch die Behutsamkeit und Umständlichkeit, mit denen Jöde an seinen Gegenstand herantritt. Behutsamkeit war hier geboten, Umständlichkeit vielleicht auch. Behutsamkeit dem feinen, oft unsichtbaren Leben des Kindes gegenüber; Umständlichkeit aus Verantwortung gegen die Sache und den Leser. Dieser moderne Erzieher ist wohl ein im besten Sinne unmoderner Mensch, das ist ein Mensch, der aus der Gegenwart nicht das Gegenwärtige und Zerstörerische, sondern das Zukunftsträchtige und Aufbauende hervorzuholen sucht.

Die Schwierigkeiten heutiger Erziehung liegen in erster Linie beim Erzieher. Jüngst las ich Ausführungen eines Arztes über den „modernen Tanzrhythmus als Erholungsbringer“. Der moderne Tanzrhythmus ist nämlich „der synkopisch erfaßte Begriff des modernen Arbeits- und Lebensrhythmus“. „Die heutige Zeit ist nicht schlechter als eine angeblich so gute alte. Aber sie ist anders. Nerven und Geist müssen sich den veränderten Umweltsverhältnissen anpassen.“ So der Arzt. Er gibt das Beispiel eines Erziehers, wie er *nicht* sein soll. Denn zum aktiven Träger der Entwicklung und des Geschehens erhebt er ja nicht den Menschen, sondern den abstrakten, blinden, eintönigen, maschinenmäßig regulierten Geschäftsrhythmus heutiger Welt und Arbeit! Jener unglückselige Arzt ist als Erzieher der gerade Gegensatz zu Jöde. Bei dem ist alles geistig-seelische Aktivität, alles ein Herausstellen der Innenwelt, alles ein Brückenschlagen von einer Innenwelt zur andern. Nicht Erdrosselung, sondern Erweckung der schöpferischen Kräfte. Auferstehung des Menschen. Und der Mensch ist die erste Frage und Forderung des Lebens wie der Kunst, nicht die Maschine! Aus solcher Erwägung ungefähr kommt Jöde zum „schaffenden Kind“. Schaffendes Spiel, schaffende Arbeit in der Schulmusik, das bedeutet seitens Jöde weder frivolen Experimentalversuch an jungen Seelen noch ein neugierig-kritisches Belauschen des „Künstlers“ im Kinde oder gar schulfuchsende Zweckstreberei — nein, es bedeutet einfach ein helfendes Eingehen auf das Verlangen alles Junglebendigen: zu wachsen, zu blühen und Frucht zu tragen. Der Erzieher muß imstande sein, sich mit unbefangener Lust und Phantasie in die bunt spielenden Schaffenskräfte des Kindes hineinzumischen. Auf „Werte“ und und „Zwecke“ kommt es vorderhand gar nicht an. Das schaffende Spiel ist sich zunächst

Selbstwert und Selbstzweck. Und wunderbar! Gerade in dieser vom zweckbesessenen schulmeisterlichen Standpunkt aus scheinbaren Beschränkung, Nutzlosigkeit und Zeitvergeudung liegt der weitreichende Sinn, das eigentliche Ziel des kindlich schaffenden Spielgeschehens.

Ob Jöde im übrigen nicht doch zu optimistisch über die schöpferische Veranlagung der Kinder denkt? Aber vielleicht ist er ein Erzieher, der einiges Recht auf Optimismus hat. „Je praktischer der Lehrer, umso produktiver die Kinder." Er ist nicht der Mann, die Erziehung leicht und einfach zu nehmen. Wo kein Boden ist, kann und will er nichts „hineinpflanzen". Er warnt davor, beim „schaffenden Kind" sogleich an ein Schaffen im höheren künstlerischen Sinne zu denken, vom Kinde durchaus etwas schöpferisch Neues, Einmaliges zu erwarten oder erzielen zu wollen. Unter dieser Voraussetzung stellt er aus Erfahrungen seiner Praxis drei Gruppen von Kindern auf, „die sich in jeder nicht besonders zusammengestellten Klasse in fortwährenden Uebergängen von einer zur andern vorfinden". Zur ersten Gruppe gehören: „die den Weg zum eigenen freien Schaffen finden, das seine besondere, aus jeder Umgebung hervorragende Gestalt aufweist". Zur zweiten Gruppe: „die in eigener Unfreiheit abhängig schaffend mitschaffen, und deren Schaffen bei ihrer mit den übrigen verwandten Gestaltungsart nur eine allgemeine Form erreicht, aus der wenig Besonderes hervorragt". Zur dritten Gruppe endlich zählen alle, „die niemals oder nur vorübergehend wie aus Versehen bis zur geschaffenen Gestalt vorstoßen, im übrigen aber sich äußerlich am Bauen nicht beteiligen". Doch selbst von dieser letzten, stofflich nichts zuwege bringenden Gruppe hätte man noch kein Recht zu sagen, sie sei unproduktiv. Denn damit, daß sie nichts Stoffliches und Greifbares aus sich herausstellt, ist nicht bewiesen, daß sie innerlich nicht mitgeht mit der ersten erfolgreichsten Gruppe, daß sie sich vollkommen fremd und querständig zu dieser verhält. Jöde macht die sehr feine und echte Erzieherbemerkung, daß man endlich ablassen sollte, die laute Antwort, das vernehmbare Ergebnis als den einzigen Beleg für vorhandene oder nicht vorhandene Fähigkeiten im Kinde zu betrachten. — Aus der charakteristischen Grundhaltung des Ganzen heraus stellt Jöde seine entscheidende pädagogische Frage, die den Gegensatz von alter und neuer Schulung dialektisch erfaßt: Ist die Musik ein Stoffgebiet, mit dem das Kind in abstrakter, wissenschaftlich-intellektueller Weise vertraut gemacht werden soll? Oder ist sie als eine Kraft im Kinde zu betrachten, die als Spannung zu einer Lösung durch das *Tun* strebt? Nach allem Vorangegangenen kann kein Zweifel bestehen, welche von beiden Fragen Jöde bejaht. Im klingenden und singenden Tun sollen von Anfang an des Kindes produktive Kräfte allmählich sich lösen. Es wird tief in Musik eingetaucht. In die Musik in ihm und außer ihm. In Produktion und Reproduktion. In Musik vom klingenden Laut bis zum singenden Lied. Das Tun und Tummeln dieser ersten Entwicklungsstufe ist noch eine unbewußte, triebhafte, spielende, ungeteilte Selbstbetätigung. Das Kind wächst und erreicht die zweite Entwicklungsstufe, wo es sich seiner Selbstbetätigung langsam bewußt wird. Es setzt die Analyse ein, das Beobachten und Erkennen von Einzelheiten. Um auch dabei das Kind in der Sphäre des einheitlich Produktiven zu halten, werden ihm die Einzelheiten als Geschehnisse im Sinne des Ganzen erkennbar gemacht, so daß ihm die Einzelgeschehnisse als innere sinnvolle Bewegungsangelegenheiten des Ganzen wie seiner selbst erscheinen. Bei fortdauernder Festigung und Vertiefung in dieser produktiven Analyse beginnt das Kind das Geschehen durch die zu diesem Zweck herangezogene Niederschrift aller Vorgänge in sich zu objektivieren. Und da das Geschehen stets ein Stück von ihm selbst bleibt, so wird es dem Kind zum Objekt seiner eigenen Klärung und auf diese Art überwindbar. Die dritte und letzte Entwicklungsstufe bedeutet den Zustand innerer Reife. Sie bietet die Möglichkeit, sich auch eine *Technik* der Selbstbetätigung, der bewußten Formung aus der Erkenntnis der Vorgänge und ihrer Innengesetzlichkeit zu erwerben. Natürlich ist diese Stufe des Anfangs wirklicher individueller Künstlerschaft den allerwenigsten Kindern (sogar den wenigsten Erwachsenen) erreichbar; aber der Erzieher muß sie sich wenigstens als mögliches Ziel des schaffenden Kindes vor Augen halten. Dieser Innenweg eines von sich aus handelnden Tuns, das sich den Stoff Schritt für Schritt eigenwüchsig erobert und ihn mit der gleichzeitig entwickelten eingeborenen Musikkraft verschmilzt, ist heut vielleicht der beste, weil notwendigste Erziehungsgang zur musikkünstlerischen Men-

schenbildung. Jödes Musikerziehung ist nichts mehr und nichts weniger als ein Weg (als *ein* Weg) zum Wiederaufbau der Innenkultur, die uns über dem Streben nach materiell-zivilisatorischem Glanz vollständig in Trümmer gefallen ist. *Georg Gräner, Berlin.*

Aus den Städten

Hamburg. Kein Geringerer als *Karl Kraus* (Wien) hat nach dem Originaltext von Millaud die Offenbach-Operette *„Madame L'archiduc"* ins Deutsche übertragen und eine Aufführung veranlaßt (Wien, Oktober 1927). Sie ist stärkste politische Satire auf den belustigenden Terror des Kleinstaats und gibt graziöseste und zugleich schärfste Ablehnung aller Begünstigung. Musikalisch ist die Bedeutung der vielbewunderten Hellasparodieen durchaus erreicht, wenn nicht überholt, in Solonummern und Ensembles von beschwingtem Liebreiz. Die Uraufführung für Deutschland fand in Hamburg statt, woselbst in *Hermann Schütt* ein Musiker sich für Offenbachs Linie begeistert hatte, ein Musiker, der die Kräfte des Stimmbildners mit denen des umsichtigen Pultleiters zu seltener Einheit verbindet. Die *Schulbühne der Lichtwarkschule* (Leitung Dr. Lewalter) gab dieser für die Musikerziehung des Heute geradezu symbolischen Aufführung den Rahmen.
Weiß-Mann.

*

Hannover. Im Verlaufe der deutschen Musikgeschichte tritt die Stadt Hannover aus dem Schatten der Mittelmäßigkeit: im 16. und 17. Jahrhundert unter der in drei Generationen nachweisbaren Organistenfamilie *Schiedt* und dem alten Kantor *Andreas Crappius;* an der Wende des 17. zum 18. Jahrhundert, zur Zeit, als Leibniz, Hortensio Mauro, Sophia den Hof des Herzogs Ernst August zierten, leuchtet das funkelnde Gestirn *Agostino Steffanis* in südlichem Glanze, Steffanis, dessen zweihundertsten Todestag an der Stelle der dazu verpflichteten Oper die Mozartgemeinde und in der Clemenskirche der Oratorienverein von 1919 feierten. *Marschner* war, als er unser Opernhaus in wohl etwas zu behäbiger Art leitete, der angesehenste deutsche Opernkomponist und hätte schon deshalb ein besseres Los verdient als er empfing. *Bülow* war im Begriff, „seine Existenz andern zu ersparen", als er zwei Jahre an dem Hoftheater ohne Hof gewirkt hatte. Und dann kommen Zeiten, in denen man zufrieden ist, teils ohne zureichenden Grund, teils mit ihm. Im Augenblick ist es so, daß der ein wenig voreilig auf Lebenszeit als Generalmusikdirektor und als Operndirektor angestellte *Rudolf Krasselt* als Organisator uneingeschränktes, als Künstler eingeschränktes Lob erfährt. Ob ein Etat, in dem das Orchester mit über, das Solopersonal mit fast einer halben Million erscheint (der technischen Beamten, des Chors und der Lohnempfänger nicht zu gedenken), durch die Einnahmen eines Abend für Abend ausverkauften Hauses überhaupt zu balancieren wäre, ist mir unbekannt. Der Zuschuß der Stadt beträgt nahe an zwei Millionen; und mit dieser durch die Einnahmen der Kasse erhöhten Summe läßt sich wirtschaften; so gut wirtschaften, daß der Kritik der Anspruch auf Vorstellungen ersten Ranges nicht wohl bestritten werden kann. Als Künstler hat Herr Krasselt die Schwächen seiner menschlichen Vorzüge: er ist eine Willensnatur, der die Genauigkeit des Eintreffens rhythmischer Ereignisse über dem freien Ausschwingen des Melischen steht. So kommt es, daß sein verspäteter Anschluß an die Händelbewegung (mit „Xerxes" und „Tamerlan") ohne jede Wirkung blieb. Im übrigen läuft der Spielplan in den Gleisen jedes größeren Stadttheaters ab; man müßte denn eine auch szenisch wohlgelungene Aufführung von Straußens symbolverhangner „Frau ohne Schatten" ausnehmen. In den Abonnementskonzerten erlebte man gern einmal statt der regelmäßig hinzugezogenen Solisten einen von Krasselts Art abstechenden bedeutenden Dirigenten. Unter den Kammermusikensembles, von denen Klingler in hoher Gunst steht, schoß das Guarneriquartett, das in dieser Spielzeit zum dritten Male einkehrt, den Vogel ab. Zwei unter den Herren *Höhn* und *Stieber* singende kleinere Chorvereinigungen machten uns mit motettischen Kompositionen von Kurt Thomas bekannt, die der Kirchenmusik den Weg aus der immer noch grassierenden Sentimentalität zeigen können. Die mit Orchester musizierenden Chöre brachten das „Te deum" von Braunfels *(Frischen)* und Bachs Messe in h moll *(Stieber)*. *Th. W. Werner.*

Solingen. *Uraufführung der „Kleinen Messe" von Walter Braunfels.* Die im März vorigen Jahres in Köln uraufgeführte *„Große Messe"* von *Walter Braunfels* erwies sich in allen Teilen als das eigenartige, bedeutsame Werk eines neuzeitlich-romantisch gerichteten Musikers. Allerdings, eine gewisse Ueberspannung des vokalen Elements und eine Ueberspitzung der Ausdrucksmittel mußte mit in Kauf genommen werden, und namentlich die Teile Gloria und Credo litten infolge dieser Komplikation in ihrer musikalischen Ueberzeugungskraft. Und noch einen Nachteil — praktischer Art — wies die „Große Messe" auf, der sich fast zur Gefahr des Unaufgeführtwerdens hätte auswirken können: Nur wenige, große und erstrangige Musikvereine mit tüchtigen, an den schwersten Aufgaben geschulten Stimmen konnten sich mit Erfolg an ein derartig anspruchsvolles Werk wagen. Dies vor allem mag Braunfels bewogen haben, sich zu einer Umgestaltung des Urwerks zu entschließen. Die Teile Gloria und Credo des Ordinarium Missae sind fortgefallen, hinzukomponiert wurden die de tempore wechselnden Teile Introitus und Graduale des römischen Meßformulares, so daß die jetzt vorliegende „Kleine Messe" (mit dem Untertitel „Vom Allerheiligsten Namen Jesu") folgendermaßen gegliedert ist: 1. Introitus, 2. Kyrie, 3. Graduale, 4. Offertorium, 5. Sanctus (mit anschließendem Interludium für Orgel und Orchester zur Illustration der Wandlung), 6. Benedictus, 7. Agnus dei. Die eigentlich neuen Teile, Introitus und Graduale, formal und thematisch mit Oekonomie behandelt und motivisch vom Geiste der Gregorianik befruchtet, bilden in gleicher Weise das Entzücken des Laien wie des Fachmanns: Sieghaft die Kraft des „In nomine Jesu" in den beiden Eckteilen des Introitus, machtvoll der imposante Unisonoschluß im Graduale, dessen Wirkung man sich nicht so leicht entziehen kann. — Auch die alten Messeteile werden durch die Umgruppierung in neuartige Beleuchtung gerückt. Immerhin, die Instrumentaleinleitung zum Benedictus eignet sich nach wie vor eher zur Verwendung als Eröffnung eines Opernaktes! Auch die stellenweisen Schärfen kleiner Sekunden im Agnus dei wirken weiterhin problemhaft und können von der Notwendigkeit solcher Mittel nicht überzeugen. — Die Essenz einer kritischen Wertung dieser Neugestaltung möchten wir auf folgende Formel bringen: Verknappung der äußeren Ausmaße, Zurückschrauben eines übersteigerten Pathos. Die Prognose bezüglich der Aufführungsmöglichkeiten der *„Kleinen Messe"* kann anläßlich der Vereinfachung der Faktur des Werks erheblich günstiger ausfallen als bei dem Urwerk, obwohl auch jetzt noch unbedingt intonationssichere Chöre vorausgesetzt werden. Erwähnen wir noch, daß die Besetzung die gleiche geblieben ist (gem. Chor, Soloquartett, Knabenchor ad lib., Orgel ad lib. und großes Orchester mit dritten Holzbläsern nebst Engl. Horn, Baßklarinette und Kontrafagott). — Die Aufführung durch den *Solinger Städt. Musikverein* unter der gewiegten und befeuernden Leitung von *Heinrich Boell* konnte in Ehren bestehen. Da auch das Soloquartett und das Orchester *(Städt. Orchester, Köln)* ihrer manchmal heiklen Aufgabe gerecht wurden, so stellte sich von selbst der ehrlich verdiente Erfolg ein. *Braunfels,* der an diesem Abend auch sein eigener Solist war (Klavierkonzert in f moll von Bach), wurde herzlich gefeiert. *Eugen Rosenkaimer.*

Das „Qualitätsprinzip"

Auf S. 457 dieses Jahrgangs der N. M.-Z. kritisiert Hans Költzsch eine Kritik Otto Vrieslanders über „Nagels Musikarchiv" aus einem Gesichtspunkte, der Kritik herausfordert. Herr Költzsch bekennt sich (bei Neudrucken älterer Musikwerke) zum *Qualitätsprinzip.* Er sagt, man solle so niveaulose Klavierstücke wie die „eines Herrn Kirchhoff", die ich — anderer Ansicht als er — im dritten Hefte dieser Sammlung veröffentlichte, doch lieber überhaupt nicht herausgeben. Was würde er aber gesagt haben, wenn die Redakteure der Gesamtausgabe von Schuberts Werken, auf der seine von mir hoch geschätzte Arbeit über die Klaviersonaten Schuberts beruht, nach seinem Prinzip der subjektiven Auswahl „wirklicher Qualitätsware" gehandelt hätten? Wie im Lebenswerke des Individuums dem Betrachtenden sein gegenwärtiges Werturteil vor der Frage nach dem geschichtlich-psychologischen Zusammenhange als immer bedingt zurückzutreten habe, das hat mein verehrter Gegner in seinem Buche gezeigt. Doch das Lebenswerk der Generationen kann nach keinem anderen Gesetz erkannt werden: die Frage nach der Qualität geht verloren, selbst einer nahen Vergangenheit gegenüber, weil Herr Költzsch und ich, sein Nachbar und mein Nach-

bar, sein und mein Vater, sein und mein Sohn sie, jeder für sich, anders beantworten.

Gottfried Kirchhoff, Mitschüler Händels in Zachows Werkstatt, als Organist und als Komponist in eigentümlicher Beziehung zu Bach, geschätzt noch von Leopold Mozart, wird, Herr Költzsch, durch diesen Zusammenhang besser „qualifiziert", als durch Ihr und mein Werturteil. Nicht, *daß* ich einiges aus seinem Opus veröffentlichte, habe ich zu bedauern; sondern: daß ich es in *Auswahl* tat. Zu diesem subjektiven Vorgehen sah ich mich durch praktische Erwägungen gezwungen. Aber einen Vorwurf *darüber* hätte ich als berechtigt angenommen. *Th. W. Werner, Hannover.*

A. Reuß für D. Thomassin

Vor kurzem feierte in München in aller Stille ein Tonsetzer den 70. Geburtstag: *Désiré Thomassin.* In Wien als Sohn eines Legationssekretärs geboren, in der Heimat der Mutter, in Regensburg, erzogen und (nach zwei Semestern Philosophie) Schüler Rheinbergers in München, wo er 1881 absolvierte, widmete er sich zuerst dem Musikunterricht und der Chorleitung, erinnerte sich aber nach seiner Verehelichung seines frühzeitigen Dilettierens in der Malerei, die dann, nach vielem Fleiß, für ihn eine bessere und einzige Erwerbsquelle wurde. Spricht dies für sein Können auf dem Gebiet der Malerei, so hat es doch oft ganz ungerechtfertigt die Tatsache verdunkelt, daß sein wahrer Beruf die Musik ist. — Die Zahl der Werke Thomassins ist groß; als reifere Werke bezeichnet er selbst erst diejenigen, die er vom 50. Lebensjahre an schrieb. Durch Mottls Verwendung, der Thomassins Violinsonate in e moll zu Gesicht bekommen hatte, nahmen Breitkopf & Härtel diese Sonate und noch einiges andere in Verlag. Für sein einsätziges Violinkonzert, das auf dem Musikfest in Jena aufgeführt worden war (1925 umgearbeitet und bei Zorn in Nürnberg erschienen), ist Felix Berber eingetreten; er hat das ebenso erfindungsreiche wie harmonisch interessante und dankbare Werk auch bei der Orchesterstunde gespielt, mit der die Deutsche Stunde in Bayern des Jubilars gedachte. Auch der Münchener Tonkünstlerverein, der schon mehrfach für Thomassin eingetreten ist, hat ein Werk von ihm in das Programm der Bayerischen Tonkünstlerwoche im Mai aufgenommen. Seinen in den letzten Jahren geschriebenen reizvollen Vokalterzetten hat das Münchener Vokalterzett häufige Erfolge ersungen. Seine Sinfonietta, eines der letzten Werke, zeigt des 70-Jährigen erstaunliche Frische und läßt noch viel Gutes von ihm erwarten. Möchten die Nachschaffenden, Kapellmeister und Kammermusiker, sich der Werke Thomassins annehmen und dem allzu Zurückgezogenen, allem reklamehaften Sichvordrängen aufs tiefste Abgeneigten noch einen Lebensabend voll von Erfolgen bescheren. Sein Lebenswerk ist reich genug dazu; es umfaßt u. a. noch 2 Violinsonaten, 2 Cellosonaten, 1 Streichquartett, Präludium und Fuge für Klavier, 3 Messen, 1 Sinfonie für großes Orchester mit Orgel (in Gera, Leipzig, München usw. aufgeführt), 1 Chor-Orchesterwerk „Die Macht des Gesanges", Orchesterlieder usw.

Beethoven-Anekdote von Balzac

In der Novelle „Gambara" trifft der junge Graf Andrea Marcosini in einer Pariser Pension einen modischen Romanzen-Komponisten ... „Ich werde bald eine Messe aufführen lassen, die für den Todestag Beethovens komponiert ... Wird der Herr mir die Ehre erweisen, derselben beizuwohnen?" sagte der Musiker, sich an Andrea wendend. „Danke," erwiderte der Graf, „... wenn Sie gestorben wären, mein Herr, und wenn Beethoven diese Messe geschrieben hätte, würde ich nicht versäumen, hinzugehen, um sie anzuhören." (Uebersetzt von *Heinrich Eduard Jacob,* Verlag Rowohlt.)

Mitteilungen

— In Berlin ist ein elfjähriges Klaviertalent, *Tadeus Stefanski,* mit größtem Interesse aufgenommen worden.

— *Gieseking* wurde für die nächste Spielzeit wiederum nach Amerika verpflichtet.

— In *Düren* sind in diesem Winter Werke von *Ewald Straeßer,* Stuttgart, aufgeführt worden, ein Trio Op. 33, von dem die Kritik sagt, daß Brahmsscher Klassizismus sich mit einer bis zur rheinischen Unbedenklichkeit einhergehen-

den Melodik paare; in einer Reihe neuer Chorwerke umgibt Straeßer Texte von Klabund und Dauthendey mit feiner vorsichtiger Musik. *Ferdinand Schmidt*, der den gemischten Chor der evang. Gemeinde Düren leitet, brachte eigene Chöre nach Dichtungen von W. Flex; das westdeutsche Trio spielte sein a moll-Trio, ein formstrenges Stück mit keckvirtuosem Prestosatz.

— In *Wien* wurden auf einem Liederabend, den Anton Tausche mit Otto Schulhof gab, Kompositionen von *Polsterer, Ast, Wetchy, Frühling, Blümel* und *Srbik* gesungen. In einem anderen Konzert fanden 10 Variationen über ein ungarisches Volkslied von *Eugen Zador* Beifall; die virtuos instrumentierten „Veränderungen" ergehen sich von Burleske, Serenade, Czardas bis zu Jazzklängen.

— Eine *„Lebensmesse"*, nicht die von Delius (mit Worten Nietzsches), sondern die von *Karl Prohaska* (über einen Dehmel-Text), erlebte unter Heger mit dem Singverein und den Wiener Sängerknaben ihre Wiener Aufführung. Es ist ein Nachlaßwerk, das Neuland nur stellenweise aufsucht, um einem Eklektizismus zu entrinnen.

— In *Halle* hat das Tedeum von *Braunfels* und die Erstaufführung des „Don Gil von den grünen Hosen" starke Eindrücke hinterlassen.

— In Wien hat ein römischer Priester, *Licinio Refice*, Lehrer an der Scuola Pont. d. Mus. sacr., ein „Francescano"-Oratorium aufgeführt, das die Vermählung, die Stigmata, den Tod und die Glorifikation des hl. Franz v. Assisi behandelt. Das dreiteilige Werk schwankt zwischen Wagner, Mahler und Liszt und verrät mit seinen dramatischen Gesten Sehnsucht nach der Bühne.

— *Wolfgang Jacobi* hat eine Chorkantate mit Tenorsolo und Kammerorchester auf Stefan George- und Hölderlin-Texte vollendet, die im nächsten Konzertwinter zur Berliner Uraufführung kommt.

— Die sinfon. Suite Op. 22 des Kölner Komponisten *Karl Ehrenberg* brachte es unter der Leitung des Autors in einem *Krefelder* Abonnementkonzert zu freundlichem Erfolg.

— Unter Leitung von Dr. *Meyer-Giesow* haben die Konzertveranstaltungen in *Oberhausen* ein interessantes Programm gebracht: Neben Klassikern, einschließlich einiger Orchesterwerke der Bach-Söhne, Mahler, Strawinsky, Waltershausen (der seine Krippenmusik selbst dirigierte), Busoni, Debussy, Klavierabende zu 4 Händen für ein bezw. zwei Klaviere, dazu Solisten wie Gieseking, Eduard Erdmann (vierhändig!), der Budapester Emil Talmanyi (Violinkonzert von Dohnanyi), sowie verschiedene Gesangsgrößen. Das nur gelegentlich von Duisburger Musikern verstärkte *„Rhein.-Westf.-Orchester"* ist ausgezeichnet.

— Der zurzeit in Chicago unterrichtende Münchner Komponist *Albert Noelte* hat dort eine neunstimmige Suite für Streichorchester und Pauken erfolgreich uraufgeführt.

— In *Krefeld* spielte *Kulenkampff* das Violinkonzert von *Krenek* mit starker Wirkung, das Prokofiew-Violinkonzert war vorgesehen. Dr. *Siegel*, der mit dem Orchester der Konzertgesellschaft begleitete, brachte eine fesselnde, aber ungleichmäßige 5. Sinfonie des Dänen *K. A. Nielsen*.

— In *Leipzig* gefiel die Totentanz-Suite Op. 29 von *Heinz Tiessen* weniger, um so mehr die Hamlet-Suite Op. 30; Dirigent: Horenstein. *Hermann Ungers* Kammervariationen für zwei Klaviere Op. 8, mit einer sprühenden Burleske und einem innigen Pastorale, wurden als überaus wertvoll angesprochen. Ein h-moll-Streichquartett von *Hermann Ambrosius*, gespielt vom Gewandhausquartett, löst das Problem des singenden Kontrapunktes und gibt seelische Musik. Von *Günter Raphael* kam ein C dur-Quartett Op. 9, 5 kurze charakteristische Sätze; seine Orchestervariationen hatte Furtwängler vorher im Gewandhaus gebracht.

*

— Das *Stuttgarter Landestheater-Orchester* hat im letzten Winter wiederum Konzerte in *Ulm* veranstaltet (Leitung: Leonhardt); ebenso hat der *Stuttg. Verein für klass. Kirchenmusik* (Leitung: M. Hahn) dort die Johannespassion aufgeführt.

— Bei den diesjährigen *Heidelberger Festspielen* (21. Juli bis 15. Aug.) wird das Kleistsche „Käthchen von Heilbronn" mit der hierzu eigens eingerichteten Musik von C. M. v. Weber gegeben und Shakespeares „Sommernachtstraum" mit Begleitmusik von E. Krenek neu einstudiert.

— Ende April gab's in Amsterdam ein Jubelfest: *40 Jahre Concertgebouw!* Mengelberg führte aus diesem Anlaß die „Neunte" von Beethoven auf. Künstler und Fremde aus aller Welt versammelten sich. Eine Gedenkschrift erschien mit vielen bemerkenswerten Widmungen. Weitere Festkonzerte mit Strawinskys

„Oedipus", auch „Feuervogel" und „Petruschka", Werke von Schubert, Mahler (zugunsten des Wiener Mahler-Denkmals), ein Strauß-Abend. Ein Abend mit niederländ. Komponisten: Röntgen, Brucken-Fock, Landré, Wagenaar, Zweers, Diepenbrock, Dopper, van Gilse, Pijper. Eine Revue „Hallo, Concertgebouw", worin Apollo den berühmten Amsterdamer Sweelinck zum Jubiläum auf die Erde schickte, war ein hübsches Satirspiel.

*

— Bei der Jahreshauptversammlung der *Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* in *Weimar* hielt *Waltershausen*, München, den Festvortrag über „Shakespeares Einfluß auf die Musik". Der Vortrag wird in den Jahrbüchern der Gesellschaft veröffentlicht.

— In *Ascona*, der Künstlerkolonie am Lago maggiore, wurde ein Theaterbau vollendet. Der Musikvorstand dieser Bühne ist der Berliner Komponist *James Simon*, der auch Sommerkurse abhält.

— Ein *Bund deutscher Uebersetzer* hat sich auf eine Anregung von Erwin Magnus hin konstituiert; bedeutende Autoren sind beigetreten.

— Eine Jazzsymphonie „Jedem das Seine" von *Peter Kreuder* kommt am 7. Nov. in Hamburg in der Großen Musikhalle, etwas später in München anläßlich der *Filmmusik-Festspielwoche*.

— *Hausmusikstunden:* Der Münchn. Stadtbibliotheksdirektor H. L. Held hat eine Abteilung „Die kleine Welt" ins Leben gerufen und zu den Räumlichkeiten dieser kleinen Welt gehört auch ein Musikzimmer. Darin wird musiziert. Die Programme bringen zwei- und vierhändige Klavierwerke, Vokalsachen und Kammermusik, alles Dozieren ist dabei vermieden. Künstler von Namen haben zugesagt. Der Leiter der von Marsop gestifteten und inzwischen vervollkommneten städt. Musikbücherei, Dr. *W. Krienitz*, steht dem Ganzen vor und eine Kommission berät ihn: Herm. Bischoff, Christ. Döbereiner, Jos. Haas, Jan. Szanto, Waltershausen.

*

— *Franz v. Hoeßlin* hat, beschattet vom Furtwängler-Konzert, mit *Elli Ney* in Paris konzertiert. Im Programm: Meistersinger-Vorspiel, Tristan-Vorspiel und Isoldes Tod, sowie Beethovens Siebente.

— Dirigenten des *Wiener Tonkünstlerorchesters* in der nächsten Spielzeit werden sein: *Rudolf Nilius, Herm. Abendroth, Gust. Brecher, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Egon Pollak* und *Spannjaard* (Holland).

— *Heinz Bongartz*, der Leiter der Meininger Landeskapelle, wurde Generalmusikdirektor in *Bad Nauheim*.

— Dr. *Fritz Stiedry* hat vorübergehend Br. Walter an der *Städt. Oper Berlin* vertreten.

— In seinem *Pariser Konzert*, das dem Operngastspiel vorausging, hatte *Bruno Walter* keinen durchschlagenden Erfolg mit Mahlers „Vierter"; das lag daran, daß das französische Orchester kein intensives Verhältnis zu Mahler hatte und der abweichende Bläserklang (flatternder Ton der Flöten, geringere Schärfe der Oboen, hellerer Klang der Hörner) machte den Dirigenten zaghafter. Im übrigen brachte Walter Strawinskys Konzert für Klavier und Bläser, sowie die Ouvertüren zu „Oberon" und „Benvenuto Cellini". Nicht zu vergessen: Strawinsky spielte sein Konzert selbst! Das Orchester: das der Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte.

*

— *Arthur Piechler*, der Orgelvirtuose am Augsburger Konservatorium, hat eine Oper „Der weiße Pfau" vollendet.

— *Dressels* Oper „Armer Columbus" ist für *Augsburg, Krefeld* und andere Städte angenommen.

— *Brandts-Buys'* komische Oper *„Die Schneider von Schönau"* ist erfolgreich in Ulm gespielt worden.

— Das *Teatro Reale dell' Opera in Rom* hat seit seinem kurzen Bestehen elf Opern in guter Besetzung und Einstudierung herausgebracht. Die römische Erstaufführung des in Neapel uraufgeführten *„Giuliano" R. Zandonais* erwies eine vom Verismus des Puccini abgekehrte, edelpathetische Musik mit gelegentlichen Entgleisungen in das Nüchtern-Konventionelle. Der 2. Akt dieser Legende von Julian, dem Jäger, dem Büßer und Aussätzigen, ist der beste.

— Aus dem *Spielplan der Wiesbadener Oper:* „Die heimliche Ehe" von *Cimarosa, Pergolesis* „Magd als Herrin", die Minutenopern (operasminutes) von *Darius Milhaud:* „Entführung der Europa" (vom vorjährigen Musikfest in Baden-Baden bekannt), „Der befreite Theseus" (auf Anregung des Intendanten P. Bekker geschrieben), „Die verlassene Ariadne". Die Wiesbadener Ausstattung gibt den Werkchen den Charakter von Heldenparodien. Milhaud schätzt Leiermelodien, die sich auf polytonale Span-

nungen mit vielfach ostinaten Bässen aufbauen. Der Chor ist einstimmig.

— Unter der Leitung von *Schulz-Dornburg* kam in Essen *Schoecks* Pantomime „Das Wandbild“ (Text von Ferruccio Busoni) zu erfolgreicher Aufführung.

— *Kreneks* Begleitmusik zu Shakespeares „*Sturm*“ (Wiesbadener Staatstheater) zeigt im allgemeinen ein feines Kolorit, nur klingt in die Szene der Plagegeister ein Charleston herein.

— Wir entnehmen einem der periodisch erscheinenden Stimmungsaufsätze des Dichters *Hermann Hesse* folgende Stelle: „Das wichtigste Ereignis in der Geschichte des Dichters Kleist ist seit vielen Jahren das Erscheinen des Musikdramas ‚*Penthesilea*‘ von *Othmar Schoeck*. Das in Dresden ur- und kürzlich in Zürich erstaufgeführte Werk erscheint im Herbst wieder im Züricher Spielplan.

— Darmstadt bringt in der nächsten Spielzeit die Bettler-Oper von John Gay, eine musikgeschichtlich berühmte Opernburleske aus dem 18. Jahrh.; Inszenierung: *Rabenalt*.

— Ueber *Schoecks* „*Penthesilea*“ in *Zürich* lassen sich die „Münchner N. Nachr.“ berichten: „Komponist, Spielleiter und die ausübenden Künstler wurden zu ungezählten Malen auf die Bühne gerufen... Zweifellos ist die Oper musikalisch voll dramatischer Rasse, gehört die Instrumentation zu den Höchstleistungen des Gebietes.“

— In *Dortmund* wurden 3 heitere Einakter gegeben: „Scherz, List und Rache“ (nach Goethe) von *Wellesz*, „Pedros Puppenspiel“ (nach Cervantes) von *Falla*, „Der Zar läßt sich photographieren“ (G. Kaiser) von *Weill*. — Sodann konzertierte in Dortmund das *Berliner Sinfonieorchester* unter Dr. *Thierfelder*, *W. Sieben* führte das Magnificat von *Kaminski* auf und Mahlers Auferstehungssinfonie, die kath. Sängervereinigung unter G. Nellius brachte „Christus“ von Liszt.

— *Die ägyptische Helena*: Ueber das nächste Schicksal der neuen Strauß-Oper läßt sich noch gar nichts aussagen. Eine Reihe von Bühnen, Lübeck, München, Berlin u. a. haben sich sofort gemeldet, die Strauß-Stadt *Wien* hat die Oper wenige Tage nach Dresden aufgeführt, mit riesigem Ausstattungsaufwand und der *Jeritza* in der Hauptrolle, Strauß selbst dirigierte. Man kann noch nicht sagen, ob der Premierenerfolg anhalten wird. Feststeht aber, daß die Aufnahme bei der Presse eine geteilte war: im Lager der sehr fortschrittlichen Richtung wurde die Straußsche *Melodik* wie ein unnötiger Nachhall aus längst überwundener Zeit abgetan und die sog. streng konservative Presse wurde des neuen *Hofmannsthal* nicht froh; die Zusammenarbeit mit Hofmannsthal hat man Strauß seit der „Elektra“, trotz des „Rosenkavaliers“, eigentlich nie verziehen. Für die restlichen Aufführungen der Wiener Spielzeit hat mit großem Beifall *Vera Schwarz*, eine ausgezeichnete Heliane, die Partie der Helena übernommen. Wie Strauß über seine Oper denkt, geht aus einem Interview hervor, worin er erklärte, seine Musik biete so wenig wie die Mozarts irgendwelche Probleme; eine edle griechische Haltung im Sinne der Goetheschen „Iphigenie“ habe ihm ganz allgemein vorgeschwebt, und was die Frage nach der Problematik des Textbuches anlange, so erinnere er an das Textbuch der „Meistersinger“, das man ursprünglich, bevor man in die Musik eingedrungen sei, auch für unkomponierbar gehalten habe. Strauß läßt nichts über Hofmannsthal kommen, und daß Helena die erneute Liebe ihres Menelas nicht durch den Vergessenstrunk, sondern mit der Macht ihrer wunderbaren Persönlichkeit erwirbt (im II. Akt), dieser Zug erscheint dem Komponisten trefflich. In den „Münchner N. Nachr.“ hat Strauß ein gutes Verständnis gefunden; aber auch das „Berl. Tagebl.“ prägt den Satz: „Niemand kann heute eine Partitur wie diese schreiben als Strauß: so voll Sicherheit des Tempos, voll Schwung und Klangpracht“; der Einwand ist nur: Strauß ist zum „Nutznießer seiner eigenen Kunst“ geworden. — Noch zwei die Oper betreffende Nachrichten. *Das Honorar*: Für das Werk hat Fürstner, wie verlautet, 50 000 Dollar bezahlt; es ist das Höchste, „Paganini“ eingerechnet, das bisher ein Opernkomponist erreichte. Dazu Tantiemen! Die *Originalpartitur* ist aber geschenkweise oder richtiger als Gegenleistung in Besitz der *Wiener Nationalbibliothek* übergegangen. Als Strauß seinerzeit das Grundstück im Belvedere geschenkt erhielt, hat er sich zu dieser Gegenhandlung verpflichtet. 193 Blatt mit vielbewundert feinen Notenzügen stellen die Partitur vor, die in kostbar blauen Lederband gebunden ist und eine eigenhändige Widmung des Meisters trägt. Unter den berühmten Autographenschätzen dieser Sammlung (Augustinerbastei) ist nunmehr die „Aegyptische“ zugleich mit der Nie-

derschrift des „Rosenkavalier“ in drei Bänden allgemein zugänglich ausgestellt. — Ueber das Echo im Ausland werden wir noch berichten.

*

— In *München* ist man daran, das Publikum wieder mit *Serenaden* im Freien zu befreunden. Und zwar ist an die Wiedergabe von Originalwerken der Haydn- und Mozart-Zeit gedacht, worin die Instrumente, auch Holzbläser und Hörner, konzertieren, also nicht Ripiencharakter haben. Auch die im evang. Norddeutschland übliche *Turmmusik* soll in Betracht gezogen werden. Posaunenchöre! (Ein Wink für moderne Komponisten.)

— Das diesjährige *Kammermusikfest* zu *Haslemere* (England) ist auf den 20. August bis 1. September angesetzt. Die Programme dieses Festes, das die wertvollste ältere (auch deutsche) Musik ausschöpft, sind berühmt.

— Die Sinfonie concertante in Es, für zwei Solo-Violinen, Solo-Violoncello und kleines Orchester von *Joh. Christian Bach* gelangte in der Bearbeitung von *Fritz Tutenberg* auf dem diesjährigen Mozartfest (23.—30. Juni) unter Leitung Zilchers erstmalig zur Aufführung.

— Das von *E. F. Schmid* aufgefundene und J. Haydn zugesprochene c moll-Requiem erlebte in Augsburg unter *H. K. Schmidt* die erste süddeutsche Aufführung. (Ueber die Düsseldorfer Uraufführung berichten wir noch.)

— Domkapellmeister *Meßner* hat für *Salzburg* eine Benevoli-Messe vorbereitet (die 48stimmige?).

*

— Im Kolmarer Autonomisten-Prozeß spielte in der Debatte auch die Frage nach dem *deutschen Theater im Elsaß* eine nicht unwesentliche Rolle.

— *Pfitzner* schweigt sich seit dem Tode seiner Gattin immer noch aus; sein Name beschäftigt die Oeffentlichkeit eigentlich nur durch die gelegentlichen Pfitzner-Wochen, in München, Wien, Duisburg usw. Die Pfitzner-Tage in *Duisburg* verdienen bemerkt zu werden, da *S. Schmitt* es wagte, bei Aufführung des *„Palestrina“* gegen die szenischen Vorschriften des Komponisten Regie zu führen. Das untheatralische Künstlerdrama im 1. und 3. Akt war lebhafter als sonst gestaltet; das Kirchenmalerische war in Regie und Bühnenbild stärker betont; das der Wagnerschen Kunstsphäre entwachsene Werk wurde also nicht auf seiner naturalistischen Basis belassen.

— In Nürnberg ist *M. Ettingers „Clavigo“* erstaufgeführt worden. Wie verlautet, übersiedelt der Komponist von München nach Berlin.

— Dr. *Franz Hallasch* von der Münchner Staatsoper hat als Leiter der Einstudierung die deutschen Künstler nach London (Saison der Covent Garden Oper) begleitet.

— An Stelle des zurücktretenden bisherigen Leiters Eberhard ist der gegenwärtige Direktor des Stadttheaters in Frankfurt a. O., *W. Stahl*, zum Intendanten des *Görlitzer* Stadttheaters gewählt worden.

— Dr. *Hans Schüler* vom Wiesbadener Staatstheater ist Intendant der *Königsberger Oper* geworden.

— Der Wiener Magistrat hat ein *Theatergesetz* ausgearbeitet, das für die Allgemeinheit von Interesse ist. Danach kann Personen, die wiederholt Ruhestörung verschuldet haben, der weitere Besuch für immer oder für bestimmte Zeit verboten werden, und die Uebertretung dieses Verbotes unterliegt den Strafbestimmungen des Gesetzes. Weiterhin müssen Theaterbetriebe spätestens drei Monate nach Verleihung der Konzession ihre Tätigkeit beginnen und diese darf im Lauf eines Jahres höchstens einen Monat lang unterbrochen werden. Hinsichtlich der Engagements und Gagen der Künstler ist dieses nicht so sehr aus sozialem Empfinden, sondern aus Lustbarkeitssteuer-Erwägungen geschaffene Gesetz von einschneidender Wichtigkeit.

— In *Düsseldorf* hat man den *„Rienzi“* neueinstudiert, aber in einer dem Stil dieses Werkes zuwiderlaufenden Vereinfachung. Auch das Ballett war gestrichen.

— *Janaceks „Jenufa“* kam in vorzüglicher Aufführung im *Krefelder* Opernhaus heraus. Eine Sensation im kleinen bedeutete auch das Gastspiel des Baritons *Baklanow* (Rigoletto).

— Ein Ensemble der *Pariser Opéra Comique* gastierte in Wien, Budapest, Belgrad und Bukarest.

— Die Höhenpunkte des *Wiener Operngastspiels* in *Paris* waren die Aufführungen von „Tristan und Isolde“ und „Fidelio“; sehr begeistert war auch die Aufnahme des „Rosenkavalier“.

— Der bisherige Regensburger Theaterdirektor *J. Brantner* wurde Nachfolger P. v. Bongardts in der Leitung des *St. Gallener Stadttheaters.*

— Der Amalthea-Verlag hat ein bibliophiles Werk *„Das russische Theater“* herausgebracht, worin *Jos. Gregor* die kritische Methodik und *Fülöp-Miller* die historische Darstellung übernommen hat. Hier Bedeutsames über die Kulmination des russischen Balletts in Paris, über die Vernichtung des Hoftheaterstils durch Stanislawski, über seine These: Symbolismus der Realität, sodann die drei Theaterrebellen Ewreinow, Mardschanow und Tairow! Ewreinow mit seinem „Theater an sich“ begehrt Phantasie statt Naturalismus, stilisiert ins Barocke; Mardschanow hat es mit dem „Synthetischen Theater“, will den „Opernschauspieler“, die Einigung von Sänger, Tänzer, Tragiker in der gleichen Person; Tairow „entfesselt“ überhaupt: die Bühne braucht imaginäres Leben, Vorstoß zum Raumsymbolismus. Dann Wsewolod Mayerhold! Die Theatersturmtrupps, soldatische Agitation, die fliegende Bühne, Massenraserei, antiken Naumachien vergleichbar, Kollektivheld, motorischer Symbolismus. Chaos und Exzesse. Die Studios (siehe Berlin). Die „Habima“ abseitig. Wo hinaus? Man muß sich mit dem russischen Theater wirklich auseinandersetzen.

— *Chemnitz.* Generalintendant *Richard Tauber* beging sein 50jähriges Bühnenjubiläum. Seine Künstlerlaufbahn führte ihn über bedeutende Bühnen unter großen Männern (L'Arronge, Barnay, Angelo Neumann, Lindau) in den leitenden Bereich der Städtischen Theater in Chemnitz. Kam Tauber auch von der Sprechbühne, hat er der Oper wohlwollendste Förderung angedeihen lassen. Mit der Einrichtung der Frühjahrsfestspiele zog er erste Sänger und Dirigenten von Ruf und Rang nach Chemnitz. Auch neue Komponistennamen tauchten auf, wenn auch immer mit wägender Wahl gerufen, nachdem ihre Wirkung anderswo erprobt war. Zu einer Festvorstellung hatte der Jubilar *Richard Strauß* geladen, der seine Wahlverwandtschaft mit Mozart im ersten Akte der „Zauberflöte“ offenbarte und die „Ariadne“ dirigierte. Leider mußte Taubers Sohn Richard von der Verkörperung des Tamino wegen Heiserkeit absehen. *W. Rau.*

— *Glucks „Le Cinesi“* (Die listigen Mädchen) aus dem Jahr 1754 und *Pergolesis „Il geloso schernito“* (Spott und Eifersucht) wurden in der Bearbeitung durch Karla Höcker und Erich Anders von der Berliner Kammeroper erfolgreich aufgeführt.

— Die *Händel-Festspiele* der Stadt *Göttingen* fanden vom 5.—10. Juli statt. Leiter: *Niedecken-Gebhard* und *Rud. Schulz-Dornburg* aus Essen. Programm: Julius Caesar neuinszeniert, szenische Kantaten Lukretia, Apoll und Daphne, von Bach Phöbus und Pan.

— In seiner „Rosenkavalier“-Besprechung bei Gelegenheit der Eröffnung der Berliner Lindenoper schreibt der Referent der „Deutsch. Allg. Ztg.“: *„Strauß* hat nun eine Woche lang in *Berlin* öffentlich dirigiert, er hat uns vier seiner Bühnenwerke in authentischen Interpretationen vermittelt, und es sei noch einmal der Wunsch ausgesprochen, daß sich seine Beziehungen zu unserer Staatsoper wieder fester gestalten mögen!“

— In der „N. Fr. Pr.“ brachte Felix Salten eine Ouvertüre zum *Lehár-Jubiläum.* Im Mai beging Lehár die Feier: 25 Jahre Operettenkomponist! 20 Jahre sind vergangen seit der Entstehung der „Lustigen Witwe“, womit der Komponist einen Welterfolg errang. Damals behauptete ein Kritikus: „Die Operette ist tot und Lehár wird sie nicht wieder erwecken!“ Es geht doch wirklich nichts über das, was man „produktive Kritik“ nennt.

— Zu dem Gastspiel der *Wiener Oper in Paris,* das trotz hoher Eintrittspreise enormes Interesse fand, erklärte die „Comédia“: Die Wiener Oper mußte nach Paris kommen, um zu zeigen, daß sich die Künstler auf der Bühne selbst mit halblauter Stimme beim Publikum verständlich machen können, ohne vom Orchester erstickt zu werden.

— Dr. *Otto Erhardt,* Oberspielleiter der Dresdner Oper, hat einen Ruf als Regisseur der deutschen Oper nach Buenos Aires abgelehnt, ebenso wegen der vorbereiteten „Aegyptischen Helena“ eine Einladung zur „Jonny“-Inszenierung nach München.

— Die *Wiener Staatsoper* hatte eine bedeutende Aufführung der „Salome“ unter dem Komponisten zu verzeichnen. Titelträgerin war die *Jeritza,* der man das Kostüm orient. Haremsfrauen gegeben hatte: lange Beinkleider aus durchsichtigem goldenen Spitzenstoff, darüber blaue Schleier. *Hofer* gab den Herodes, den Jochanaan *Jerger.*

— Der Akt der Vertragsunterzeichnung zwischen *Furtwängler,* Operndirektor *Schalk* und Generaldirektor *Schneiderhan* ist in diesen Tagen vollzogen worden. Wie erinnerlich hat sich Furtwängler nach Wien auf ein Versuchsjahr

verpflichtet und zwar für einige Premieren und Neueinstudierungen, wobei er im Gegensatz zu R. Strauß diese Aufführungen selbst vorbereiten wird.

— *Schaljapin*, der russische Opernbassist, ist von Sehnsucht nach Rußland erfüllt und will in die Heimat zurück. Mit den Sowjetleuten hatte er es verdorben, da er in Paris zum Besten russischer Emigrantenkinder sang. Jetzt schreibt er von London einen Brief, daß er seine Kunst den Arbeitern und Bauern zur Verfügung stellen will. Wiener Blätter erinnern daran, Schaljapin habe bereits vor dem ehemaligen Zaren einen Fußfall gemacht, um seinen Vortrag revolutionärer Lieder aus der Welt zu schaffen.

— Wie verlautet, sind regelmäßige *Berliner Opernfestspiele* in Sicht. Die Eröffnung soll mit der „Aegyptischen Helena" vor sich gehen, und zwar am 6. Oktober ds. Js. Das preußische Ministerium wie die Stadt werden sich in dieser Angelegenheit vereinigen. (Und die Schreker-Premiere: „Der Singende Teufel"??)

*

— Am 16. Mai war der 150. Geburtstag von *Andreas Silbermann*, des Gründers einer Orgelblütezeit und Hauptes einer Orgelbauerfamilie. Die Freiberger Domorgel mit ihrem herrlichen Klang ist ein Denkmal Silbermannscher Künstlerschaft, daneben Werke in Basel, Straßburg, Kolmar u. v. a. Silbermann stammte aus dem sächsischen Erzgebirge.

— Ihren 70. Geburtstag feierte die Wagner-Sängerin *Pauline Mailhac*, eine Zierde der Karlsruher Hofoper in der Mottl-Zeit.

— Der frühere Bonner städtische und akadem. Musikdirektor und Musikwissenschaftler *Leonhard Wolff*, der Vorgänger Schiedermairs, beging im Mai seinen 80. Geburtstag.

*

— *Zum Tod von W. Graeser:* Im vorausgegangenen Heft haben wir erschreckt die Todesmeldung gebracht und nun erfährt man, daß dieses Weggehen aus so großem Anfang und so viel Plänen ein Freitod gewesen ist. Graeser war bereits aus Aegypten zurückgekehrt, wo er sich einer Kommission zur Erforschung altägyptischer geometrischer Tempelzeichnungen angeschlossen hatte. Nun werden — doppelt tragisch — die vielen Gegner seiner „Kunst der Fuge" um so leichter das Haupt

erheben und eine kühne Idee wie eine lächerliche Hypothese mit den Händen wegschieben. Hat Bach sein d moll-Thema wirklich als Grundlage für ein Monumentalwerk erdacht? Ueberrascht durch die mächtige *Außen*wirkung haben sich Fachleute von Rang für die Graesersche Entdeckung eingesetzt, doch schon vor dem Tode Graesers begann der Zwist im eigenen Haus, der Streit zwischen Autor und Verleger, wobei der erstere sich verfrüht preisgegeben glaubte. Stärker denn zuvor umspielt das Bachsche Spätwerk jetzt das Lächeln der Sphinx.

— Zu Ende April ist hochbetagt in Berlin *Klara Simrock*, die Witwe des Musikverlegers Fritz Simrock, gestorben. Jahrzehnte deutschen Musiklebens hat Frau Simrock an Seite ihres Gatten intensiv mitgenossen, insbesondere konnte sie sich der herzlichsten Beziehungen rühmen zu Brahms, Klinger und Böcklin.

— *Sling*, der Journalist, Reporter, Dramatiker, Epiker, der witzige Causeur, ist gestorben. Er war der Bruder Bruno Walters, hieß daher eigentlich Schlesinger. Anfänglich studierte er Musik.

— Hochbetagt ist in Baden-Baden die Wagner-Sängerin *Cäcilie Mohor-Ravenstein* gestorben. In Bayreuth hat sie die Kundry gesungen.

*

— Anläßlich der Schubert-Festwochen tanzten die *Hellerauer auf Schloß Laxenburg* folgendes Programm: Feierliche Suite und Sarabande von Bach, russ. Straßenlied, Danse rituel du feu von Falla, Marionetten von Casella, Schubert-Tänze, Ballettmusik aus „Rosamunde" (Leiterin: Valeria Kratina).

— Die *Tanzschule Mary Wigman* ist durch Eröffnung einer Wigman-Schule in Leipzig wiederum erweitert worden. Das neue Institut ist das siebente seiner Art.

— *Harald Kreutzberg*, berühmt geworden durch seine Beteiligung am Reinhardt-Gastspiel in Amerika, und *Yvonne Georgi*, beide in Hannover, tanzten in Wien. Programm: Chopin-Polonaise, Mozart-Variationen, Persisches Lied von Satie, sodann Duotänze. Die Presse nennt diesen Abend eines der bemerkenswerten Ereignisse der Saison.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart.

Unsere Mitarbeiter:

G. Anschütz-Hamburg, K. Atterberg-Stockholm, A. Baresel-Leipzig, R. Benz-Heidelberg, A. Berg-Wien, H. Berten-Essen, F. Bonavia-London, H. Brandenburg-München, E. Bücken-Köln, M. Butting-Berlin, E. Closson-Brüssel, E. Combe-Genf, A. Coeuroy-Paris, W. Courvoisier-München, W. Dahms-Mailand, O. E. Deutsch-Wien, A. Einstein-Berlin, F. Emmel-Berlin, O. Erhardt-Dresden, R. Ficker-Wien, G. Frotscher-Danzig, H. Gal-Wien, E. Gatscher-München, K. Geiringer-Wien, R. Greß-Münster i. W., R. Gschrey-München, G. Güldenstein-Basel, W. Gurlitt-Freiburg, J. Haas-München, A. Halm-Wickersdorf, W. Harburger-München, W. Heinitz-Hamburg, R. Heiß-Köln, H. Herrmann-Reutlingen, H. Holle-Stuttgart, E. Istel-Madrid, O. Janowitz-Wien, A. Jemnitz-Budapest, K. Jooss-Essen, E. Katz-Freiburg, H. Keller-Stuttgart, H. Költzsch-Erlangen, E. Kroll-Königsberg, H. Kuznitzky-Berlin, R. v. Laban-Berlin, R. Lach-Wien, L. Landshoff-München, A. Levinson-Paris, H. J. Moser-Berlin, E. H. Müller-Dresden, P. Nettl-Prag, R. Oboussier-Paris, W. Pinder-München, P. A. Pisk-Wien, C. Preiss-Linz, A. Prüfer-Leipzig, K. Rathaus-Berlin, H. Reutter-Stuttgart, H. Roth-Stuttgart, E. F. Schmid-Tübingen, W. Schmid-München, Franz Schreker-Berlin, W. Schuh-Zürich, R. Sondheimer-Berlin, E. Steinhard-Prag, H. Strobel-Berlin, R. Tenschert-Salzburg, M. Terpis-Berlin, K. Thomas-Leipzig, E. Toch-Mannheim, F. Tutenberg-Kiel, H. Unger-Köln, O. Ursprung-München, O. Vrieslander-München, H. W. v. Waltershausen-München, W. Wehrli-Aarau, E. Wellesz-Wien, Th. Wiesengrund-Adorno-Frankfurt a. M., W. Wolfradt-Berlin, K. Wolfskehl-München.

NEUERSCHEINUNGEN

BÜCHER

REFARDT, EDGAR: Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

UNGER, HERMANN, Prof. Dr.: Musikgeschichte in Selbstzeugnissen. . . . . R. Riper & Co., München

WEINGARTNER, FELIX: Lebenserinnerungen I. Band. Orell Füßli Verlag, Zürich.

Der heiligen Hildegard von Bingen Reigen der Tugenden, Ordo Virtutum. Ein Singspiel. St. Augustinus Verlag, Berlin.

WALKER, ERWIN, Dr.: Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. . . Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

HUEFNER-BERNDT: Die praktischen Winke Carusos. Hüfner-Berndt, Selbstverlag, Leipzig, Nordstr. 33.

WAGNER, EMIL: Wigala Weia. Vor und hinter den Kulissen. Lustige Glossen über die Münchner Festspiele. Pössenbacher Verlagsanstalt Gebr. Giehrl, München.

AUBEL, HERMANN und MARIANNE: Der künstlerische Tanz unserer Zeit. Sonderband der „Blauen Bücher". Karl Robert Langewiesche, Königstein im Taunus.

MUSIKALIEN

Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangmusik, herausgegeben von Professor Dr. LUDWIG SCHIEDERMAIR. Quelle & Meyer, Leipzig.

PRAETORIUS, MICHAEL: Gesamtausgabe der musikalischen Werke, herausgegeben von Friedrich Blume. 1. Lieferung. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

BACH, J. S.: Sinfonia, herausgegeben von W. G. Whittaker. Oxford University Press, London.

MUFFAT, GEORG: Ansehnliche Hochzeit, Suite f. Streichorchester, bearb. von Arthur Egidi. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

DALL'ABACO, E. F.: Trio Sonate Op. 3 Nr. 2 für 2 Violinen, Violoncello, Kl. als Orchester oder Kammermusik, bearb. von Arthur Egidi. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

ROSENMUELLER, JOH.: Kammersonate in D für 5stimm. Streichorchester, bearb. von Arthur Egidi. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

STARZER, JOSEF: Divertimento für Streichorchester, hrsgeg. von Gustav Lenzewski sen. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

GIBBONS, ORLANDO: Zwei Fantasien für zwei Violinen und Violoncello, herausgeg. von Gustav Lenzewski sen. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

ZACHOW, F. W.: Zwei Stücke für zwei Violinen und Violoncello, herausgeg. von Gustav Lenzewski sen. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

RAMEAU, JEAN PHIL.: Drei Stücke für Schulorchester, bearbeitet von Walter Scharwenka. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

SCHUMANN, ROBERT: Bilder aus Osten, Op. 66 für drei Violinen, Violoncello, Harmonium und Klavier, einger. von Wilh. Koehler-Wümbach. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

FERGUSON, HOWARD: Five Irish Folk-Tunes für Violoncello und Klavier. Oxford University Press, London.

DIEREN, BERNARD VAN: Tema con Variazione. Oxford University Press, London.

HECHT, GUSTAV: Das Schulorchester, 3. und 4. Heft für 3 Violinen, Violoncello und Klavier. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

BERR, JOSE: Valse intime Op. 82 für Klavier. Gebrüder Hug & Co., Zürich.

— Spieldose für Klavier. Gebrüder Hug & Co., Zürich.

— Improvisation über das Bachsche weltliche Lied: „Bist du bei mir" für Klavier. Gebrüder Hug & Co., Zürich.

ROTERS, ERNST: Klaviersuite Werk 17. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

MUELLER-HARTMANN, ROBERT: Klavierstücke für die Jugend Op. 23, Piano solo. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

BRANDT, ERNST: Technische Uebungen für Kavier Op. 5. Heft I/III . . . . . . Fritz Bartels, Braunschweig.

ROSENMUELLER, JOH.: Die Augen des Herren, Kantate für 4stimm. gem. Chor mit Begl. von 2 Violinen u. Orgel, herausgeg. von E. F. Schmid. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin.

GRABERT, MARTIN: Hanna und Simeon, Kirchenkantate, Op. 60 für gem. Chor, Soli, Streichorch. und Orgel. Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin.

BAUSSNERN, WALDEMAR VON: Steigt hinan zu höherm Kreise. Ein Zyklus v. 8 Gesängen für gem. Chor a cappella. Karl Hochstein, Heidelberg.

Besprechungsstücke werden in keinem Fall zurückgesandt.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSSCHRIFT

45. JAHRG. · HEFT 21



STUTTGART
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober
Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . RM. 5.20
Einzelhefte . . . . RM. 1.—
Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. 5.80 einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. 2427.

Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. 135.—, 1/2 Seite RM. 70.—, 1/4 Seite RM. 40.—, 1/8 Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.50 (Mindestgröße einer Anzeige 12 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bzw. Wiederholungen angemessener Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG NEUE 1928 / HEFT 21

MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Zum Wiener Schubert-Jahr

Von Dr. Karl Geiringer, Wien

Wien ist vom Delirium Schubertiense erfaßt. Auf Schritt und Tritt begegnet uns hier Schubert. Die Theater bringen ein frisch frisiertes „Dreimäderlhaus" mit Piccaver in der Hauptrolle und als Gegenstück den „Unsterblichen Franz", für den keine Geringeren als Julius Bittner und Ernst Decsey verantwortlich zeichnen. Die Festwochen im Juni stehen im Zeichen Schuberts und überdies soll der Herbst noch eine eigentliche Schubert-Feier bringen. Jede Kunsthandlung und jedes Papiergeschäft betrachtet es als Ehrenpflicht, mindestens ein Schaufenster dem Andenken des Tonmeisters zu widmen. Schubert-Lieder werden szenisch dargestellt, Schubert wird in Gedichten gefeiert, gespielt, gesungen, getanzt — gerochen und gegessen. Denn naturgemäß gibt es auch ein Schubert-Parfüm und eine Schubert-Kugel aus feinster Schokolademasse. Die letzte Neuheit aber bedeutet das Schubert-Porträt, welches zugunsten notleidender Musiker mit den Texten seiner berühmtesten Lieder *geschrieben* wurde. Dem gewöhnlichen Sterblichen ist dies nicht ohne weiteres verständlich: an Stelle der Striche einer Zeichnung stehen zierliche kleine Buchstaben, welche Worte und ganze Strophen aus Schuberts Gesängen formen. So ist die Nase aus dem „Ave Maria" gebildet und eine Falte auf der Hemdbrust trägt in aller Unschuld die Worte: „Dem Vater grauset" ...

Die Fremden, welche in diesen Tagen sicherlich auch vom anderen Ufer des großen Teiches zu uns herüber kommen werden, müssen ihre helle Freude am Schubert-Betrieb der Donaustadt empfinden. Denn Wien — oder richtiger noch „New-Wien" — hat sich zu Ehren seines unpraktischsten Kindes in eine richtige Vorstadt Dollariens verwandelt. Erschrecklich ist die Breite und gleichzeitige Seichtheit unsrer Schubert-Bewegung, deren Hauptmängel sich in folgendem zusammenfassen lassen: 1. Die Persönlichkeit Schuberts wird in unleidigster Weise verzärtelt und verweichlicht. Dem Bedürfnis der Menge nach lügnerischer Rührseligkeit leistet man gerade bei Schubert in einer Weise Vorschub, wie sie selbst bei dem gleichfalls recht übel mitgenommenen Beethoven nie annähernd ähnlich versucht wurde. 2. Aus der betrüblichen Tatsache, daß der bekannte und aufgeführte Schubert nur einen Bruchteil des vorhandenen Schubert bildet, wird selbst im heurigen Jahre nicht die einzig mögliche Folgerung gezogen. Die spärlichen Darbietungen selten gehörter Schubert-Werke verschwinden, verglichen mit der Unzahl von Kompositionen

des Meisters, welche kaum den Eingeweihten vertraut sind. Wäre es nicht schon ein Fortschritt anläßlich der Schubert-Zentenarfeier einmal *nicht* die „Deutschen“, das Forellenquintett und die h moll-Symphonie aufzuführen? 3. Gerade die Werke des „Unsterblichen Franz“ werden mit besonderer Vorliebe für Bearbeitungen ausersehen. Nach einem ungeschriebenen Gesetz finden die Instrumentalkompositionen am ehesten Anklang, wenn sie vocaliter vorgetragen, die Lieder und Chöre, wenn sie mit Orchesterbegleitung versehen und möglichst auch frisch textiert werden. Ist es wirklich notwendig, jede Linie zu vergröbern und zu verdicken, um ihre Schönheit zu erschließen oder wagt es jemand ernstlich zu behaupten, Schuberts Koloristik bedürfe der Nachhilfe? — Nicht ohne Wehmut vermag man unter diesen Umständen der würdigen Beethoven-Feier des Vorjahres zu gedenken. In elfter Stunde aber darf vielleicht noch der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, der schöne Gedanke, eines der größten Kinder der Heimat an seinem Gedenktage zu ehren, werde schließlich doch gereinigt von allen Schlacken zweifelhafter Betriebsamkeit verwirklicht werden.

Doch es hieße gröblichsten Undank begehen, wollte man übersehen, daß das Schubert-Jahr zum Teil schon jetzt ganz hervorragende Leistungen gezeitigt hat. Allen voran ist hier die großzügig angelegte *Schubert-Zentenarausstellung* zu nennen, welche die Gemeinde Wien in den Räumen der Wiener Messe (den prachtvollen ehemaligen „Hofstallungen“) veranstaltet hat. Ohne nüchterne didaktische Trockenheit, doch auch ohne unsachliche Sentimentalität wird hier ein eindrucksvolles Bild der Umwelt, der Persönlichkeit und des Werkes von Franz Schubert entworfen. Den Auftakt bilden Ansichten des Wiener Stadtbildes in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts. Es folgen Dokumente des Lebens unsres Tonmeisters, sowie in Schaukästen Zeugnisse seines Schaffens auf dem Gebiete des Liedes, der Chorkomposition, der Tanzmusik, der symphonischen, Kammer- und Kirchenmusik, der dramatischen und schließlich der Klavierkomposition. An den Wänden begleitet eine lange Flucht von Gemälden, welche den Stil der bildenden Kunst zur Zeit Schuberts veranschaulichen, das eigentliche Schubert-Material. Besonders glänzend sind hier Schwind, Danhauser und Kupelwieser vertreten; doch auch sonst ist ein fast lückenloses Bild der klassizistischen und bürgerlich-romantischen Wiener Malerei gegeben. Als überaus glücklicher Einfall muß es bezeichnet werden, daß in dieser Ausstellung auch der Wohnkultur, Mode und den Vergnügungsstätten der Schubert-Zeit ein Augenmerk zugewendet wurde. Hier ist — von dem verdienstvollen Direktor *Reuther* der städtischen Sammlungen und dem ausgezeichneten Stabe seiner Mitarbeiter, vor allem dem Referenten der musikalischen Abteilung, Privatdozent Dr. *Orel* — in weitestem Rahmen Vorzügliches geleistet worden und der geplante Katalog der Ausstellung verspricht eine wertvolle Bereicherung der Schubert-Literatur zu werden.

Geburt des „Liedes“

Von Frank Wohlfahrt, Florenz

Im Augenblick vollzogener Verselbständigung der Harmonik innerhalb der übrigen Elemente der Musik, im Augenblick, wo die Harmonik zur eigentlichen Dominante

der Musik erhoben worden war, wurde *Franz Schubert* geboren. Die kurze Zeitspanne von knapp 32 Jahren umfaßt unter dem gewaltigen Gesamtwerk des Meisters, das sich über alle Gattungen der musikalischen Formensprache hin bis zur Oper verzweigte, ein besonders gepflegtes und ereignisreiches Sondergebiet, nämlich das des *deutschen Kunstliedes.* Bei aller Größe des Schubertschen Ausdrucksvermögens, das beispielsweise zur Reihe der neun Sinfoniekolosse Beethovens zwei höchst persönliche und diesen ebenbürtige fügte, die ausladende in C dur mit ihrer für Schubert bezeichnenden Triolenrhythmik in den Ecksätzen, dem aus dem „Erlkönig" her befruchteten musikalischen Bewegungsurerlebnis des Meisters, und die versponnenere berühmte „Unvollendete" in h moll, das uns aber auch Kammermusikwerke von blühendstem Flusse des Melodischen bescherte, um nur an das große C dur-Quintett oder an das herbleidenschaftliche d moll-Streichquartett mit dem kunstvoll gearbeiteten langsamen Variationenteile über das Lied „Der Tod und das Mädchen" zu erinnern, von Schubert als Kirchenkomponisten gar nicht zu reden: bei all dieser Spannweite einer hervorragenden Begabung kehren wir trotzdem immer wieder auf das deutsche Kunstlied des Meisters zurück, hier die geheimste und dichteste Zelle seines Schöpfertumes erspürend. Die Schubertsche Sinfonie wie auch das Schubertsche Kammermusikwerk, beide behaupten sich an Rang neben den *Beethovenschen.* Einflüsse des Beethovenschen Stiles sind in ihnen deutlich nachweisbar, allerdings *mehr in der Art gegliederten Aufbaues, weniger im Wesen der Durchfühlung des Stoffes.* Aber da alles, was Schubert um das Lied herum geschichtet hat, als dessen Verstrahlung zu gelten hat, so begegnen wir auch innerhalb seiner reinen Instrumentaltaten einem nach der melodischen Seite hin breiteren Auslaufen solcher Formen. — Während Beethoven trotz Erweiterung und Sprengung der klassischen Sinfonieanlage gedrungen wirkt, weil das Wesen seiner Schreibweise auf Zerlegung des vorangestellten musikalischen Gedankens bis in seine kleinsten Einheiten bedacht war, und weil diese Kraft durch solches Vorgehen einer letztmöglichen Verkürzung und Abschleifung des eigentlichen Einfalles Richtung und Weg bestimmte und sich selber damit bestätigte, das heißt: lebendig beglaubigte, so entsteht auch für den Hörer die Wirkung letzter Zusammendrängung innerhalb eines Formrahmens, der in seinem Umfang genau das Gegenteil dieses Zusammendrängens verrät. *Dieser Reiz musikalisch-gedanklicher Verkürzung bis in seine kleinsten Teile, Hand in Hand gehend mit der größtmöglichen Formdehnung, um den Vorgang solcher musikhafter Innenentwicklung zu schärfster Deutlichkeit zu erheben, erzeugte als Spannung zwischen Innen- und Außenbewegung das für Beethoven bezeichnende Kunstergebnis eines Willens zur Vereinigung des Widerspruchsvollen.* Schuberts reine Instrumentalwerke hingegen ermangeln einer solchen Spannung einander gegenwendiger Kraftaufwände und -entfaltungen. *Auch Schubert strebte zu breitesten Ausmaßen, allerdings ohne die grundsätzlich durchgefochtene Verkürzung seiner Gedanken bis in ihre kleinsten Bildungen,* er blieb trotz oft männlich betonter Rhythmik *lyrisch* verströmend und suchte (sich selbst vielleicht unbewußt) der zwingenden Vorwärtsstoßkraft Beethovens, einem seiner Natur gemäßen Ersatz, zum Ausdruck innerhalb der Sinfonie zu verhelfen, indem er den unerbittlich schneidenden Spaltungsdrang der musikalischen Einfälle des von ihm hochverehrten Meisters in die mehr be-

schaulichen Wechsel farbigen Widerspieles von Dur und Moll abdämpfte. Wir berühren hier eine Eigentümlichkeit der Schubertschen Schaffensweise, mit der wir uns bei tieferer Ergründung seiner *Liedwelt* ganz besonders nachdrücklich auseinandersetzen werden und müssen.

Das Grundstreben der musikalischen Romantik, einer ausgesprochen *deutschen* Kunstangelegenheit, denn der Herd der Bewegung befand sich auf deutschem Sprachboden, seine Ausgangsstätte war Wien und strahlte von hier aus auch in mehr oder minder verdünnten Flammenscheinen auf das Ausland hinüber, ist in der Erscheinung der instrumentalen Klangsteigerung und wachsenden Klangempfindlichkeit zu erkennen, in einer Durchquerung der rein formalen und bisher durchsichtigen Organik von Mächten, die der instrumentalen Farbe verpflichtet waren und in ihr Neuland erspürten. Das führte schließlich von der bisher gepflegten rein formalen Haltung der Musik fort. Die Steigerung des Farbigen lockerte das ursprünglich strenge Formgewissen auf, dessen durchaus auf Klang*physiologie* begründeten Charakter, verwandte die Mischungskunst des Farbigen zu *psychologischer* Ausdeutung von Empfindungen, zu einer Art „Erläuterung seelischer Vorgänge" und ersetzte schließlich eine organische *Gestaltung* durch beschreibende *Entwicklung*. Gefühlsreihen wurden nicht mehr *gestaltet*, sondern *entwickelt*, durch den bunten und raschen Wechsel reizbarer Farbigkeit hindurchgetrieben. Der Sinn für das *Raummäßige* in der Musik wurde verdrängt vom Sinn für das *Zeitmäßige*! Farbe und Rhythmus im wesentlichen Bunde miteinander drückten auf das Urelement der Musik, auf die Melodie, die zwischen der heißen Umarmung von Rhythmus und Farbe erstickt wurde. Mit der gesteigerten Reizbarkeit farbiger Möglichkeiten hielt die Steigerung des Zeitmaßes gleichen Schritt. Beides, Farbe und Rhythmus standen gegen die Melodie auf. Es handelte sich nicht mehr um einen freizügigen Rhythmus, vom Melodischen her beflügelt, sondern um einen in die Farbe Hineingleitenden, der oft infolge melodischer Widersätzlichkeit zu brutaler Schlag- und Stoßkraft ausholen mußte (Beethovens sinfonische Hauptsätze). Es handelte sich hier also um Kraftspannungen und -stauungen innerhalb rein auf den Farbwechsel der Harmonik bezogener Ereignisse. Es ging also weniger um eine selbstverständliche Schwungfähigkeit des Rhythmischen, um den Pulsschlag einer durch sie gegliederten Melodik, sondern um eine Innenerhitzung harmonischer Farbmassen, aufgeboten und ausgebeutet durch den Rhythmus. *Der Rhythmus diente weniger der Gliederung melodischer Linien als der Gruppierung und Schichtung harmonischer Farben.* Der Widerstand der geschwächten Melodie, die sich als „melodisches Expressivo" reflektierte, bekundete sich oft innerhalb solcher Vorgänge durch Verwischung ihrer Einschnitte vermöge des Kunstmittels der taktüberschaukelnden *Synkope*, anderseits wurde die Betonung des Synkopischen zum trefflichen Abbild eines Vorwärtsschiebens farbig schwer befrachteter Klangsäulen. — Diese Sprengung bisher erfüllter Formbegriffe bemächtigte sich folgerichtig zunächst der Werke reiner Instrumentalgattung, um endlich auf die Oper hinüberzustrahlen und in Wagner jenen einmaligen Typus herauszustellen, der durch ein Zusammenwirken von Ausdrucksmitteln auch aus anderen Bereichen jene Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk zu erfüllen unternahm. Zwischen diese sprengende Umwertung des reinen In-

strumentalformvorwurfes, der Sonate resp. der Sinfonie und der Oper, schob sich die *Erschaffung des deutschen Kunstliedes*, Franz Schubert vorbehalten, und zwar als *denkwürdigstes Ergebnis der musikalischen Romantik* schlechthin.

Der harmonische Stil Othmar Schoecks

Von Dr. Willi Schuh, Zürich

(Schluß)

Die bisher besprochenen Kombinationsakkorde waren aus Leitertönen ein und derselben Tonart gebildet. Beispiel 11 a—e bringt nun eine charakteristische Reihe von Kombinationsakkorden, die aus Einzelakkorden *verschiedener* Leitern gebildet sind. Zu bemerken ist dabei, daß der einmal hingestellte Akkord nicht rasch mit anders gebauten wechselt, sondern starr festgehalten und nur auf andere Stufen übertragen wird (s. auch *Beispiele 2 d, 12, 13, 14, 16, 19*); der Akkord wird gewissermaßen behandelt wie ein Einzelton. — Es fällt hier auf, daß es sich überall um Kombinationen von *einfachen* konsonierenden Dreiklängen wieder mit Dreiklängen, oder von Dreiklängen mit Dominantseptakkorden oder von solchen untereinander handelt. Darin, sowie auch in der räumlichen Trennung von Ober- und Unterakkorden, zeigt sich deutlich genug, wie *bei aller Verschmelzung zu Eigenklängen doch der Zusammenhang mit tonaler Struktur gewahrt* wird. („*Impressionistische*" *Vielklänge z. B. zeigen ganz andere Strukturprinzipien*!) — *Beispiel 11 c* bringt einen aus drei Akkorden bestehenden Kombinationsakkord, der kaum auf *eine* Tonart beziehbar erscheint (er steht — über 10 Seiten des Klavierauszuges orgelpunktartig gedehnt — an exponiertester Stelle des Dramas, ist gleichsam Symbol der Zerrissenheit, des Wahnsinns, der Zerstörung!). Er setzt sich zusammen aus dem d moll-Dreiklang in der Tiefe, dem Dominantseptakkord auf *h* und dem auf *f*. Das d^2 kann man wohl als zum Unterakkord gehörend betrachten; dieser soll durch die Wiederholung seines Grundtones in klingenderer Lage in seiner Bedeutung (fast immer ist ja der Unterakkord der funktionell wesentlichere!) hervorgehoben werden. Ebenfalls aus drei Akkorden gebildet ist *Beispiel Nr. 13:* (die angeführten zwei Takte werden viermal wiederholt!)

Hier erscheint die Beziehung auf *eine* Tonart trotz des komplizierten Klangbildes ziemlich eindeutig gegeben: der b moll-Akkord der Trompeten ist Tonika und die beiden anderen Akkorde sind die Zwischendominanten zur Oberdominante und zur Unterdominantparallele: *cis eis gis h* (lies: *des f as ces*) ist Zwischendominante zur VI. Stufe *(ges b des)* und *c e g b* ist Zwischendominante zur V. Stufe *(f a c)*. Damit sind in *einem* Akkord Tonika und Dominanten von wichtigen Funktionsakkorden vereinigt. Zu beachten ist, wie hier, bei aller Verschmelzungstendenz, neben die räumliche auch die klanglich-instrumentale Sonderung (Trompeten hinter der Szene) der einzelnen Akkorde tritt. — Die Akkorde von *Beispiel 12 u. 14* sind weder Kombinationsakkorde, noch Nonenakkorde (mit fehlender Sept), sondern gewöhnliche Dreiklänge mit *Innenzusatz* der Sekund. Eine Ableitung als Kombinationsakkorde (T—D-Verhältnis: z. B. *c e g (h) d*) erscheint zwar in Analogie zu den typischen

Akkordkombinationen mit fehlender Terz des Oberakkordes nicht ausgeschlossen; näherliegend ist es aber, sie, besonders wegen ihrer charakteristischen (auch auf Septakkorde ausgedehnten) mixturartigen Verwendung, als *Färbungs*akkorde aufzufassen. Häufig findet sich die Lagerung von *Beispiel 12*, die den *Reiz der Quarten* hervortreten läßt. Auch in der Rolle von „Umfassungsakkorden" tritt dieser Färbungsakkord auf, so z. B. in der „Penthesilea" S. 95, Takt 5.

Gelegentlich wird auch der Innenzusatzton — etwa am Ende einer Akkordreihe — vorhaltsartig in den Grundton des betreffenden Akkordes aufgelöst. Dies besonders gern dann, wenn er in der obersten (oder untersten) Stimme lag. Schoecks Sinn für die Auswertung aller in einem Ton oder Akkord schlummernden Beziehungsmöglichkeiten zeigt sich auch hierin wieder. Bei Teil- oder Endlösungen werden die zu vorübergehendem Eigendasein erhobenen Mehrklänge (insbesondere also auch die Kombinationsakkorde) den eingeborenen Gesetzen der Dissonanzlösung unterworfen. — Bei den Kombinationsakkorden geschieht dies meist in *der* Weise, daß die Oberakkordstöne als Vorhaltsbildungen zum Unterakkord behandelt werden. (Vgl. *Beispiel 10 b*!) Bestimmte Gesetze, eigentliche „Regeln" über die Anwendung von mehrtonartlichen Kombinationsakkorden können aus den bisher vorliegenden Werken wohl noch kaum gezogen werden. Weder Dissonanzgrad noch Tonartsverwandtschaft sind ausschlaggebend (obschon gerade in der „Penthesilea" sich in dieser Richtung eine deutliche Ausdrucksabstufung abzeichnet), eher vielleicht die „glatte", d. h. meist chromatische Ein- und Weiterführungsmöglichkeit. So entsteht z. B. der Schlußakkord der „Gaselen" *(Beispiel 11 e)* durch gleichzeitig „richtige" und „falsche", d. h. eben chromatische Weiterleitung des vorangehenden Dominantdreiklanges, während ein Kombinationsakkord wie der von *Beispiel 15* folgendermaßen in die Tonart des Unterakkordes gelöst wird: Fis dur-Tonika, dazu *E♮*. Dieses drängt nach *a cis e*; *a* und *cis* (die entscheidenden Töne) erscheinen auch wirklich in den Außenstimmen des zweiten Akkordes. Dem Lösungsbedürfnis des ersten Oberakkordes ist also nachgegeben, zugleich aber schreitet die Fis-Tonika des ersten Unterakkordes in die D^7 weiter; auch diese ist im 2. Akkord enthalten: *cis, dis* (Sekundinnenzusatz), *eis, (gis)* = disalteriert zu *g* und *gisis, h*. Die Disalteration ist nichts Außergewöhnliches, sie erklärt sich aber in diesem speziellen Fall auch noch aus dem Bestreben, *alle* (nicht gemeinsamen) Töne der beiden Akkorde 1 und 2 *chromatisch* weiterzuführen, zwar nicht effektiv, aber stellvertretend, eine Notwendigkeit, die sich aus dem Wunsche, das *a* in den Baß zu legen, ergibt. Der 3. Akkord ist dann die Fis dur-Tonika (ebenfalls mit der charakteristischen Innensekund *gis*). — Chromatische Fortschreitung zeigen auch die Akkorde, mit denen die „Penthesilea" beginnt *(Beispiel 16a)*. Erster und dritter Akkord sind identisch; auch der zweite zeigt dieselbe Struktur, ist aber um einen Halbton nach unten gerückt (unter typischer Verschleierung der chromatischen Fortschreitung mittels Umlegung des Intervalls des Oberakkordes). Eine *eindeutige* funktionelle Auffassung scheint hier kaum möglich; der absolute Klangwert steht im Vordergrund. Immerhin sei eine funktionelle Beziehung — gleichsam übers Kreuz — hier angedeutet: Unterakkord *es g b des* ⟶ Oberakkord *gis (his) dis* (lies: *as (c) es* und Oberakkord *a (cis) e* ⟶ Unterakkord *d fis a c* sind dominantische Fortschreitungen. Die typischerweise fehlenden Terzen der Ober-

akkorde ergänzen sich hier aus den Unterakkordseptimen (enharmonisch verwechselt!). Rein akustisch genommen läßt sich jeder der beiden Kombinationsakkorde auch als aus zwei Durdreiklängen gebildet ansehen: 1. Akkord: *es g b* + *a cis e* und 2. Akkord: *d fis a* + *gis his dis* (Tritonusverhältnis). Aber die für Schoeck so charakteristische Lagerung des Dominantseptakkordes (als Terzquartakkord) und die terzlosen Oberakkorde, die wir auch sonst immer wieder treffen, sprechen eher noch zugunsten der erstgenannten Strukturanalyse. Auch als einfacher Akkord mit ungelösten Leittonstrebungen läßt sich dieser seltsam metallen dröhnende Klang begreifen, wie die Ableitung von *Beispiel 16 b* zeigt. Man muß sich allerdings davor hüten, alle komplizierteren Mehrklänge auf diese Weise von einfachen Dreiklängen und Dominantseptakkorden ableiten zu wollen; zwanglos kann es nur da geschehen, wo die einfachen Formen deutlich im Klangkomplex vorherrschen (und womöglich in der Tiefe liegen), wo also etwa zu einem Dreiklang oder Septakkord nur *ein* oder *zwei* chromatisch benachbarte Töne treten oder wo durch Verdoppelung der Stammtöne ein Übergewicht gegenüber mehreren solcher chromatischer Anlehnungstöne besteht, wie in *Beispiel Nr. 17 a/b*. Der Akkord bei *a* erklingt, während der in *Beispiel 11 c* genannte (d moll vortreten lassende) Akkord orgelpunktartig liegt. Dies legt nahe, ihn als Dominantseptakkord von d moll mit dreifacher ungelöster Spannungseinstellung aufzufassen (Stammakkord vgl. *Beispiel 17 b*). Zwischen Kombinationsakkord und Akkord mit ungelösten Spannungstoneinstellungen schwankt auch der 2. Akkord von *Beispiel 18*. Entweder betrachtet man ihn als Kombination von *As* und *F* oder aber einfach tonal als *Gis*^{9}, mit Vorhalt *eis* von unten zur gleichzeitig erklingenden Sept *fis*. Die beiden Akkorde stellen dann einfach die Folge *cis*: I—V^{9} dar. Aber hier verfließen die Grenzen, der Eigenklang behauptet sich gegenüber der funktionellen Auffassung (vgl. die originale orthographische Schreibung!), die immerhin als Haltepunkt durchzuschimmern vermag. Bemerkenswert auch hier die durch Sprung und Umlagerung verschleierte chromatische Fortschreitung der Oberakkorde! — Zum Schluß sei noch an einem *Beispiel (Nr. 19)* gezeigt, wie selbst *stark dissonierende Kombinationsakkorde* die *Rolle von Lösungsklängen* übernehmen können. Der Akkord von Takt 2 erscheint als Lösung, weil er einen „einfacheren" gewohnteren Aufbau wenigstens im Unterakkord aufweist (*d fis a c*, wieder als $\frac{4}{3}$-Akkord). Die chromatisch auseinanderstrebende Folge von Dominantseptakkorden in den vier anschließenden Takten findet ihre relative Lösung und einen gewissen Abschluß auf dem letzten Akkord deshalb, weil in der oberen Reihe die drei ersten Akkorde nicht in die Quint selber, sondern eine Vorhaltseinstellung zu ihr enthalten und erst der letzte die *Quint selber* bringt: *c e g b*! Grundlage der Takte 3 bis 6 des *Beispiels 19* ist der Kombinationsakkord $c^{7} + \bar{b}^{7}$, der bei 2 und 4 erscheint (unter Vertauschung von Ober- und Unterakkord). Kombinationsakkord 3 ist eine Durchgangsbildung, und bei 1 erscheint eine je vierfache Leittoneinstellung — von oben und unten — zum zentralen Kombinationsakkord $c^{7} + b^{7}$.

Es konnte hier nicht viel mehr als eine knappe Materialbeschreibung der „Bausteine", aus denen sich das reichgegliederte Gebäude der Schoeckschen Harmonik aufbaut, gegeben werden. Die *architektonische* Rolle der Harmonik mußte hier gänzlich außer acht gelassen werden. Für eine zusammenfassende Betrachtung

des harmonischen Stiles von Othmar Schoeck erscheint der gegenwärtige Zeitpunkt, bei einer in der Vollkraft des Schaffens stehenden Persönlichkeit, auch noch etwas verfrüht.

Uebersicht über die letzten Werke von Othmar Schoeck.

Op. 30: 12 Eichendorff-Lieder für eine Singstimme und Klavier. — Op. 31: Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier. — Op. 32: „Venus", Oper in 3 Akten, Text von A. Rüeger nach Merimée. — Op. 33: 12 Hafis-Lieder für eine Singstimme und Klavier. — Op. 34: Der Gott und die Bajadere (Goethe) für eine Singstimme und Klavier. — Op. 35: nicht erschienen! — Op. 36: Elegie. Liederfolge nach Gedichten von Lenau und Eichendorff für eine Singstimme und Kammerorchester. — Op. 37: Streichquartett C dur. — Op. 38: Gaselen. Liederfolge nach Gedichten von Gottfr. Keller für Bariton mit Flöte, Oboe, Baßklarinette, Trompete, Schlagzeug und Klavier. — (Op. 39): „Penthesilea" nach dem Trauerspiel von Heinrich v. Kleist. — (Op. 40): Lebendig begraben. (Gottfr. Keller.) 14 Gedichte für eine Singstimme und großes Orchester. — (Op. 41): Sonate für Baßklarinette und Klavier. — Op. 30—34, 36—38 un' 40 bei Breitkopf & Härtel erschienen, Op. 41 ebenda in Vorbereitung. — Op. 39 („Penthesilea") erschien im Verlag Hüni, Zürich. Ebenda ein ausgezeichneter Führer von E. Isler. — Literatur: H. Corrodi in „Zeitwende" 1926, Heft 10. S. 345—358.

11. Penthesilea: c) S. 197–207
a) S. 4 b) S. 6 d) S. 175, 171 e) „Gaselen" S. 26

12. „Venus" S. 145
ffz

13. „Penthesilea" S. 21
3 Trp. h. d. Szene
fff
ff

14. „Penthesilea" S. 95

usw.

fis: I♮ VII VI V

15. „Penthesilea" S. 95

p *pp*

16. „Penthesilea" S. 3

a) *Sehr bewegt*

ff

sub. pp

b)

17. „Penthesilea" S. 198

a) b)

ffff

18. „Elegie" op. 36 Nr. 20

pp

19. „Venus" S. 214. *rit.* . . . . . . Noch breiter

(pp) *pp* *pppp*

Akk. 1 2 3 4

Zur Geschichte der Zauberflöten-Inszenierung

Von Dr. Ludwig Gorm, München

Das Wunderbare an der Mozartschen Musik: daß keine Inszenierung, keine Dekoration sie totmachen kann. Zu schweren Formen mit naturalistischem Einschlag neigt der Pankokstil in Stuttgart; er ist klar, repräsentativ, aber entschieden zu substantiell, und wohl weit entfernt vom verschwenderischen Märchenton, mit dem Aravantinos die Berliner Lindenoper eröffnet hatte, grundverschieden auch von Pasettis Münchner Wesen, das großlinig, locker-malerisch, voll zärtlichen Geschmacks, aber mehr melodiös als rhythmisch ist. Eine Begrenzung ist da, wenn, wie jetzt in Braunschweig, die freimaurischen Motive betont ins Bild einbezogen werden. Ueberhaupt ist die „Zauberflöte" das Schwerste. Die augenblickliche Salzburger Ausstellung wird die Vielheit der Zauberflöten-Bibliographie, ihre Kulturausstrahlung und Theaterhistorie zeigen. Weniger problematisch andere Mozart-Opern; und es scheint uns nichts im Wege, wenn unter Bruno Walter die Pariser „Don Giovanni"-Inszenierung auf Goya eingestimmt war. — Die Schriftleitung.

In den fast hundertfünfzig Jahren, in denen nunmehr die „*Zauberflöte*" aufgeführt wurde, ist die Auffassung der Musik und des Textes immer von neuem zur Diskussion gestellt worden. Jede Zeit tritt mit ihren Bedürfnissen, Empfindungen und Erkenntnissen anders an das Werk heran, und ebenso verhält es sich auch mit dem sichtbaren Gewande, das man der Oper jeweils gegeben hat und gibt.

Es kann, bei dem Mangel an Vorarbeiten, nicht meine Absicht sein, eine vollständige Geschichte der Dekoration zu schreiben, so interessant sie auch in mehrfacher Hinsicht wäre. Nur auf die Anfänge möchte ich hier, an der Hand eines mit zwei Ausnahmen noch unveröffentlichten Bildermaterials[1] die Aufmerksamkeit lenken und damit einige bedeutende künstlerische Arbeiten der Vergessenheit entreißen, die auch heute noch anregend und erhellend wirken können. Ich spreche dabei von den Erstaufführungen in Wien 1791, München 1793, Weimar 1794 und von den Neuinszenierungen Berlin 1816, Wien 1818, München 1818, Weimar 1818.

Ueber den Stil der Aufführung in Wien (1791) sind wir ja gut unterrichtet (Abbildungen bei Hermine Cloeter, Häuser und Menschen von Wien. Wien 1916). Es war der Rokokostil des damaligen Theaters mit einigen orientalischen Einschlägen. Das Architektonische hält sich antikisierend mit möglichster Vereinfachung, der Garten im 18. Auftritt des II. Aktes erinnert etwa an den Englischen Garten in München mit dem Monopteros, das Gewölbe unter den Pyramiden im 25. Auftritt desselben Aktes hatte links eine kleine Pyramide, rechts gegenüber aber stand eine große Steinvase im Zeitstil. Im übrigen ist von Aegypten kaum etwas spürbar. Die Frauen trugen Krinolinen, die Männer orientalische Kostüme, Papageno und Papagena das Federkleid, dessen symbolische Bedeutung durch einen reichen Stab von

[1] Die Erlaubnis zur Reproduktion verdanken wir dem Leiter des Theatermuseums in München. Prof. Dr. Franz Rapp.

Tieren (sechs Löwen ziehen Sarastros Wagen usw.) aufgenommen und unterstrichen worden ist. Nach den erhaltenen Bildern und Berichten kann man sich vorstellen, daß diese Art der Ausstattung mit der Musik sehr gut im Einklang stand, wenn sie auch nicht zu der erhabenen Klarheit Mozarts erhöht war und wenn auch *Gayl* und *Nessthaler*, die sie entwarfen, durch die Enge der Bühne im Freihaus eingeschränkt waren. Sie haben sich vor allem streng an die Anweisungen des Textes und an das Standortgesetz, mit besonderer Betonung der Mitte, gehalten.

Auch die Münchener Erstaufführung (1793) atmet den Geist des Rokoko. Hier aber ist er von einem sehr bedeutenden Künstler, *Josef Quaglio*, gestaltet, und einige von den erhaltenen zwölf Entwürfen zeigen eine helle, leichte, klingende Auflösung der Szene, eine bezaubernd freie Verkörperung der Musik, wie sie auch heute noch nicht fesselnder gedacht werden kann (s. unsere Abb. des Sonnentempels). Der Künstler (1747—1828) war für seine Aufgabe berufen und vorbereitet wie kaum ein anderer zu seiner Zeit. Er entstammte einer italienischen Malerfamilie, in der sich das bedeutende Talent bereits seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts durch die Generationen forterbte, hatte sich bei seinem Onkel Lorenz in Wien, dann auf Reisen in Deutschland, immer als Dekorations- und Theatermaler fortgebildet (von ihm stammten z. B. die Dekorationen zu der Kaiserkrönung in Frankfurt a. Main) und war 1801 als Hoftheatermaler nach München berufen worden, wo er den früher von seinem Onkel Lorenz, dann von seinem Bruder Julius innegehabten Posten einnahm. Um Aegypten hat sich auch Quaglio nicht viel gekümmert, nur hie und da finden sich Anklänge daran, aber ganz souverän behandelt (s. Abb. Palmenhain). Leider wurden nicht alle Szenen so durchgebildet, sondern offenbar zahlreiche vorhandene Dekorationen aus anderen Stücken mitverwendet, so daß sich neben dem wirklich genialen Rokoko auch maurische, gotische, barocke Elemente finden, eine Mischung, die nur durch die feste Künstlerhand Quaglios zur Einheit zusammengezwungen ist. Das Prinzip der Frontalität mit starker Betonung der Mittelpartie hat auch er gewahrt.

Das zweite Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts brachte eine radikale Änderung in der ganzen Inszenierung der Zauberflöte. Dabei haben nicht allein die veränderten architektonischen Anschauungen gewirkt, sondern vor allem auch die Kenntnisse der ägyptischen Kunst, die inzwischen durch Napoleons Feldzug und die wissenschaftlichen Resultate seiner Expedition in Europa verbreitet worden waren. Jetzt lag reiches Material wirklicher Anschauungen vor, und der erste, der es für die „Zauberflöte" nutzbar gemacht hat, scheint *Schinkel* (1781—1841) in Berlin gewesen zu sein. Er erhielt den Auftrag für die Neuinszenierung 1815, im folgenden Jahr fand die Aufführung statt. Noch aus den damals gestochenen Entwürfen läßt sich die grundstürzende Aenderung erkennen, die das Bühnenbild durch ihn erfahren hat. An die Stelle der antikisierenden, leichten Architektur und der gezähmten Landschaften sind schwere, massige, weiträumige Tempel, Pyramiden, Sphinxe und Statuen getreten und die exotische Ueppigkeit der Palmenhaine. Alles ist ins Feierliche, Ernste, Erhabene, Wuchernde erhöht worden, das leichte Rokoko ist völlig versunken, in den Bildern wird derselbe dramatische Kampf der Gewalten ausgetragen wie in Mozarts Musik. Die Natur ist zu sinnlicher, triebhafter Größe gesteigert, in den

Gebäuden ist sie durch Maß gezwungen, in der Erscheinung des Sonnentempels verkündet sich siegend das andere Reich (s. unsere Abb. und zwei andere bei A. Grisebach, Schinkel. Leipzig 1924). Schinkel hat sich weder an seine ägyptischen Vorlagen, noch an die Vorschriften des Textbuches sklavisch gebunden (auch das Standortgesetz und die Mittenbetonung hat er öfters nicht beachtet), sondern aus einem genialen Miterleben der Musik den ägyptischen Stoff zu einem in allem neu bestimmten Phantasieland umgestaltet. Die Zauberflöte war der erste Theaterauftrag, den er vom Grafen Brühl erhielt, ihm sind dann zahlreiche andere gefolgt, denn das Resultat hatte den Grafen davon überzeugt, daß Schinkel der richtige Mann war, um seine Bestrebungen nach einer zugleich künstlerischen und der Zeit und dem Charakter des Werkes vollkommen angemessenen Ausstattung durchzuführen.

Ihm ist *Simon Quaglio*, Josefs vierter Sohn, seit 1814 kgl. Theatermaler, in München mit seiner Inszenierung von 1818, jedoch durchaus selbständig, gefolgt. Elf ausgeführte Blätter, nicht die ursprünglichen Skizzen, sind erhalten. Auch er hat sich an die ägyptische Wirklichkeit gehalten und dadurch die Bühnenbilder ins Feierliche erhöht. Seine Auffassung zeigt aber gegenüber der Schinkels, daß sich damit eine leichtere, schwingendere, weniger gewaltige und wuchtige Gestaltung verbinden ließ, die anscheinend der süddeutschen Tradition mehr entsprach. Gegenüber dem üppig Wuchernden der Schinkelschen Naturszene sind die Quaglios reich und fruchttragender, die Architektur ist mehr fügendes als zwingendes Maß, und merkwürdig wird es bleiben, wie er versucht hat durch den Tierkreis im letzten Bilde das kosmische Schwingen der Musik in der Szene anschaulich zu gestalten (s. unsere Abb.). Zu den Münchener Aufführungen habe ich keine Figurinen gefunden. Ob die 1819 unter dem Namen *Johann Heinrich Stürmers* veröffentlichten Berliner Figurinen zu der Schinkelschen Inszenierung gehören, konnte ich nicht feststellen. Dieser Dekorationenmaler gehörte seit 1810 der Berliner Akademie an und war auch in Historie, Mythologie, Genre und Landschaft erfolgreich tätig. Wiener Figurinen derselben Zeit zeigen ebenfalls den Einfluß der ägyptischen Wirklichkeit, aber an Phantasiemächtigkeit können sie sich weder mit Schinkels noch mit Quaglios Szenenbildern messen.

Was denn überhaupt entstehen mußte, wenn die gelehrten Vorlagen nicht auf einen der Mozartschen Musik gewachsenen Künstler trafen, das zeigen bereits die erhaltenen Kupfer des Wiener Hoftheatermalers *Sebastian de Pian* († 1825) von 1818 und mehr noch die Weimarer Ausstattung durch *Friedrich Beuther* (um 1817/1818). (Nicht zu verwechseln mit der Weimarer Erstaufführung von 1794, um die *Goethe* sich persönlich angenommen hatte. Ein sehr bedeutender, präzisierender Entwurf zur Königin der Nacht ist abgebildet bei E. Lert, Mozart auf dem Theater, Berlin 1918. Auch um die Beuthersche Inszenierung hat sich Goethe gekümmert, wie seine Tagebuchnotizen aus den Jahren 1816 und 1817 beweisen; er hat dazu auch französische Werke über die ägyptische Baukunst herangezogen.) Etwas Steifes, Trockenes, Unmusikalisches dringt nun ein, eine gewisse gelehrte Unlebendigkeit, die den dramatischen Kampf der Gewalten aus der Musik nicht mehr in die sichtbare Szene hinübernimmt (s. unsere Abb.). Die Architektur erstarrt, die Landschaft trocknet ein. „Interessante" Verschiebungen aus der Front und aus der Mitte können für das Verlorene keinen Ersatz bieten.

Die weitere Entwicklung bis ins zwanzigste Jahrhundert ist nach dem spärlichen Material, das mir für diesen Zeitraum bisher zugänglich wurde, nicht festzustellen. Sie scheint ziemlich schwankend und unsicher gewesen zu sein. Soviel ist jedenfalls klar, daß eine freie Gestaltung aus dem Geiste der Mozartschen Musik erst wieder gewonnen wurde, als am Anfang unseres Jahrhunderts die dekorative Malerei, von den akademischen Nachahmungen alter Stile befreit, sich der ihr zugehörigen Aufgaben bemächtigte. In dieser Reihe folgten sich die Versuche von *Löwenfeld* und *Lefler*, *Siewert*, *Pankok*, *Pasetti*, *Kainer*, die wieder auf die Darstellung eines reinen Phantasielandes abzielen, in dem die seelischen Ereignisse der Musik sich zutragen können. In diesem Sinne schließen sie an die Anfänge, an das 18. Jahrhundert an, wie sehr sich auch sonst der Unterschied der Zeiten notwendig geltend machen muß.

Neue Wege des Unterrichtens

Dem ersten *Fortbildungskursus*, vom *„Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht"*, Berlin, und dem *„Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer"* veranstaltet, brachten die *Privatmusiklehrer* erfreulich-lebhaftes Interesse entgegen. Annähernd 150 Teilnehmer aus allen Gauen Deutschlands fanden sich in *Kassel* zusammen, um Anregung für den Beruf zu erfahren. Den Auftakt bildete ein Kammerkonzert, das dem früheren Kasseler Hofkapellmeister *Louis Spohr* gewidmet war. Es war keine bloße Pflichterfüllung: manche Reize, vornehme Empfindung und edle Haltung, nur verdeckt durch kühle Reserviertheit, wurden lebendig. Besonders entzückte das Quartett Op. 74 Nr. 3 durch Frische und Melodik. — Die Reihe der Vorträge wurde von Prof. *Charlotte Pfeffer*, Lehrerin an der Berliner Musikhochschule, eröffnet. Sie sprach über *„Rhythmische Erziehung"*, nicht wissenschaftlich theoretisierend; sie baute vielmehr als Musikerin, als Praktikerin ihren Vortrag auf. Vom Kind ging sie aus, seiner Aufnahmefähigkeit, Klugheit, Ungehemmtheit. Jedes Kind hat seinen eigenen Rhythmus. *Es kann deshalb kein System der Erziehung geben, nur Ideen.* Musik als Aeußerung des Menschen durch den Körper zu betrachten, ist eine solche Idee, das Ei des Kolumbus, von Dalcroze aufgestellt. Man mag in der Musik nehmen, was man will: alles ist Rhythmus, alles Bewegung. Was ist selbstverständlicher, als daß man diese unerhörte Lebendigkeit durch den Körper ausdrücken läßt? Auch die musikalische Improvisation muß zu der rhythmischen Erziehung benutzt werden. Sie löst Hemmungen und macht verborgene Quellen frei. Mehrere praktische Uebungsstunden, in denen Ch. Pfeffer in Arbeitsgemeinschaft mit jungen Lehrerinnen Rhythmik und Improvisation vorführte, hätten als Probe aufs Exempel nicht deutlicher sein können. — Der Musikforscher Prof. Dr. *Hans Mersmann*, Berlin, sprach über ein Thema, das für den Musiklehrer, der ja die heranwachsende Generation zum Musikerlebnis führen soll, von ganz besonderer Bedeutung ist: *„Entwicklung der gegenwärtigen Musik"*. Auch Mersmanns Anschauungen haben sich aus der Praxis, aus dem Erlebnis gebildet. Er ist nicht nur Wissenschaftler von Objektivität, sondern auch Mensch und Musiker. Um die letzte Entwicklung der Musik aufzuzeigen, begann Mersmann beim Barock. In großen Zügen führte er die Linie über Klassik und Romantik, um dann näher auf den Impressionismus einzugehen. Diese letzte, „dekadente" Romantik (absteigende passive Melodik, Zersetzung des Stofflichen, gleitende Farben) kann nicht weitergeführt werden. Die neue Sprache hebt mit *Schönberg* an. Er ist Pionier der neuen Entwicklung und verdient besondere Beachtung dadurch, daß er Märtyrer der neuen Musik geworden ist. Seine unpathetische, äußerst verfeinerte, individualistische „Luxusmusik" steht ebenfalls schon am Ende. Den Umschwung bringen Schönbergs Schüler und Nachfolger. Der Genialste unter ihnen, *Hindemith*, gibt der Musik neuen Sinn: er beschreitet seinen Weg von primitiven Erlebnissen aus. Allgemach schält sich die Gestaltung hervor, Beziehungen zu vergangenen Jahrhunderten werden aufgenommen: damit stehen wir wieder auf festem Boden, das Chaos ist überwunden. Waren vor nicht allzuferner Zeit Werke geschrieben worden, deren über-

spitzte Technik die Grenze der Ausführbarkeit schnitt, so mußte mit dem ganzen Umschwung auch in dieser Hinsicht die Reaktion folgen. Leicht ausführbare Musik, zum Musizieren geschrieben, *Haus- und Gebrauchsmusik im besten Sinne*, will sich wieder an viele, an alle wenden. Da ist nur natürlich, daß *Fritz Jöde*, der musikalische Führer der *Jugendbewegung*, sich mit Hindemith zur Herausgabe einer neuen *„Spielmusik"* vereinigte. Bedeutsam, daß dadurch zwei Kreise ineinander verschmelzen.

In einem Vortrag über *„Methodik des musiktheoretischen Unterrichts"* stellte Mersmann neue Richtlinien auf, vermittelte neue Begriffe, die überzeugend gegen die *verknöcherte und verschrumpfte Art des Harmonie-Lehrens* ankämpfen. Es darf *nicht mehr gerechnet, es soll gehört werden*. Alle Elemente müssen zusammenwirken, damit Musik, und nicht Konstruktion, entstehe. Der Ton ist Keimzelle. Melodik ist strömende Kraft. Die Spannung entsteht durch das Zusammenwirken vom Expansiven und Horizontalen. Die *Nebendreiklänge* haben nur Farbwerte, sie *lockern die Kadenzen* auf. *Für Modulation* müssen wir den Begriff *Evolution* einsetzen, da sich die neue Musiklehre aus dem musikalischen Empfinden, dem Erfühlen ableitet. Die Entwicklungslinie führt zur Stauung und wieder zur Lösung. Wir fühlen: auch *Form* ist strömende Kraft. Sie ist keine gegebene Erscheinung, sondern *das immer wechselnde Verhältnis zwischen Kraft und Raum*. Sie darf nicht schematisiert werden, sie ist immer individuell. Die *Musikgeschichte* soll aus dem Unterricht nicht verbannt werden; freilich sei Heroengeschichte verpönt! Lehre (Harmonik, Melodik, Metrik, Form usw.), Erkenntnis (Analyse) und Geschichte müssen eine *Einheit* bilden. Man könnte sie unter dem Kennwort *„Musiklehre"* zusammenfassen. Hier sind neue Wege des Unterrichtens gewiesen, die der Beachtung wert sind. Sie verlangen Lehrer, die all diese Zweige vollkommen beherrschen und ihr Ineinandergreifen verstehen, Erzieher, die den Unterricht von der musikalischen Seite anfassen und Musikerlebnis für Abrichtung einsetzen, die aber — wollen sie sich nicht ins Uferlose verlieren — die Grenzen fest im Auge behalten müssen. *Klüfte* tun sich auf *zwischen diesem lebendigen Musikerfassen und den Forderungen des Musiklehrer-Examens* und verlangen schnelle Ueberbrückung. Die *Prüfungen* sind *längst reformbedürftig* geworden. Die Ideen sind da, möge jetzt ihr Ausbau und ihre Nutzanwendung folgen!

Gegen diese hervorragenden Ausführungen Mersmanns mußten die Vorträge der anderen Dozenten verblassen. *Cäcilie Maria Geis* (Frankfurt) beleuchtete die Musikerziehung besonders vom ethischen Standpunkt aus und führte die Versammelten unmerklich zu Besinnlichkeit und Selbsterkenntnis. *Frieda Löbenstein* (Berlin) baute eine Klaviermethodik auf Grundlage der *Tonika-Do-Lehre* auf. Mag man zu dieser Methode stehen wie man will: auch dem Andersdenkenden brachten diese Stunden manche Anregungen und Fingerzeige. Für die Streicher hatten die Vorträge des Frankfurter Geigers *Adolf Rebner*, *„Die Entwicklung der Violintechnik mit Bezug auf die Violinliteratur"*, besonderes Interesse. Erwähnt seien noch die Vorträge von Musikdirektor *Hallwachs* (Kassel) über *„Gesangsmethoden in alter und neuer Zeit"*, die ich leider wegen gleichlaufender anderer Vorträge nicht anhören konnte. Unterrichtsliteratur, während eines Abends musizierend dargeboten, berücksichtigte vor allem Werke vom 16.—18. Jahrhundert (Lasso, Dowland, Telemann, Rathgeber, Haydn usw.) *Dela Reuffurth, Kassel.*

Und wie steht es mit dem Arbeiter?

Sie fragen mich, wie meiner Ansicht nach der Arbeiter auf Kunstmusik (auf klassische und auf neueste) reagiere, und ich will gerne meine Meinung hierüber äußern, eine Meinung, die ich mir gebildet habe in jahrelanger Zusammenarbeit mit werktätigen Menschen, denen ich nahe stand und mit denen ich auch über Themen sprach, die außerhalb des Reiches der Technik lagen.

Der Arbeiter (unter welchem hier zu verstehen ist: der Mensch, der in 8—10stündiger täglicher Arbeit in einem industriellen Betrieb, sei es durch Ausübung eines erlernten Handwerks, sei es als Hilfskraft oder als Lehrling sein Brot verdient) reagiert auf *Kunst*musik in nur ganz unbedeutendem Maße. Natürlich spreche ich hier nur von dem Durchschnitt; nicht von dem Einzelnen, der aus Neigung zur Musik vielleicht selbst ein Instrument zu spielen versteht und durch die Beschäftigung mit der Musik auch seinen Geschmack läutert oder geläutert hat; auch nicht

von den Ausnahmen, die während der Arbeit einmal ein Lied vor sich hin trällern; nur von der musikalisch unvorgebildeten Masse. — Der Eindruck, den ein solcher Arbeiter von *Kunst*musik empfängt, wird stets ein rein *äußerlicher* bleiben; er wird an dem reproduzierenden Künstler die Technik, das Verblüffende begeistert beklatschen; er wird bei einem Orchestervortrag die Stärke des Klanges als überwältigend empfinden, bei einer Singstimme auf fortissimo und kunstvolles pianissimo, auf ganz tiefe Baß- und allerhöchste Soprantöne reagieren. Darauf ist das Ohr des ungebildeten und unverbildeten Hörers wohl eingestellt; von einem innerlichen Reagieren wird aber niemals die Rede sein können, denn 1. hat er nicht gelernt, Musik zu hören; 2. ist er vom Rhythmus des Tages zu sehr gefangen (ihn kann nach des Tages Arbeit wohl die Arbeit in seinem Garten erfrischen und ablenken, aber nicht das Anhören eines Konzertes); 3. ist sein seelisches Empfinden grobkörnig, gerade, einem derben Spasse zugänglicher als stimmungsvoller Lyrik; 4. werden ihm die Sätze einer Sinfonie endlos lang erscheinen (jeweils wenn er glaubt, es sei zu Ende, wird weitergespielt; und seine zuerst wohl vorhandene Aufmerksamkeit wird erlahmen); 5. endlich wird er keinen erzieherischen Einfluß durch Musik verspüren. — Am meisten reagieren wird er selbstverständlich auf *Vokal*musik; er hört das Wort und weiß, was er mit der Musik anfangen, was er sich dabei vorstellen soll; der *Männerchor* kann ihn erfreuen, da er die Kunstgattung ist, darin er sich am ehesten selbst schon betätigt hat.

Was den Unterschied zwischen klassischer und neuester Kunstmusik anbelangt, so wird er — wenn überhaupt — *auf klassische eher* reagieren. Er wird (falls er ein ehrlicher Mensch ist, wird er dies ohne weiteres eingestehen) an der Eroica keinen großen Gefallen finden, wird aber immerhin die verschiedenen Stimmungssphären einigermaßen verstehen, Freude und Schmerz vielleicht zu unterscheiden wissen. Aber Busoni, Strawinsky und Hindemith?! Wissen Sie, was er wird? Lachen wird er. Wenn er solche Musik einmal durch Radio-Uebertragung vermittelt bekommt, dann setzt er den Kopfhörer ab. Diese Musik kann ihm nicht gefallen; sie ist ihm völlig wesensfremd. Der arbeitende Mensch, der mit der Geschicklichkeit und Kraft seiner Hände sein tägliches Brot verdient, versteht die Sprache, wie sie in seinem Kreise üblich ist und gesprochen wird; die Sprache der Kunstmusik aber ist ihm nicht geläufig, und darum wird er sie nicht verstehen; und auf das, was man nicht versteht, reagiert man auch nicht.

Die große Unempfänglichkeit des arbeitenden Menschen aber der Musik gegenüber ist nicht nur auf mangelnde Vorbildung zurückzuführen, sondern resultiert daher, daß der tagsüber in Werkstätten und Maschinenräumen Stehende *die schlichte Verbindung mit der Natur verloren* hat. Der ständige Aufenthalt im geschlossenen Raume, beim Surren der Transmissionen macht stumpf. Und wer schon vierzehnjährig in solch einen Betrieb kommt, der wird gerade in der Zeit, da man seinen Sinn für Sang und Klang wecken müßte, abgestumpft gegen alles Melodische, ohne daß er selbst sich dessen bewußt wird. Falls er ein tüchtiger Arbeiter werden will, wird er stumpf; denn der, in dessen Sinnen ein Singen und Klingen ist, wird meist keine tüchtige industrielle Arbeitskraft. — Die Arbeiter werden, wie erwähnt, gewisse Stimmungen in der Kunstmusik unserer Klassiker wahrnehmen; sie werden im Trauermarsch das Ernste, Feierliche, im Walzerrhythmus das zum Tanz Auffordernde, im Menuett-Takt eine leichte Grazie verspüren. Aber damit auch Schluß. Den *Gehalt* eines musikalischen Kunstwerkes werden sie niemals erfassen. Dies gereicht aber den Leuten keinenfalls zum Vorwurf, denn *sie sind schuldlos daran, Stiefkinder der Muse zu sein*. Bedauerlich auch, daß für Musik empfängliche, bzw. empfänglich gewesene Menschen, die der Technik, der Industrie in gehobener, gehobenster und leitender Stelle dienen, mit der Zeit den musikalischen Eindrücken unempfänglicher als ehemals gegenüberstehen werden, breitgeschlagen von der auf ihnen lastenden Verantwortung und der Wucht des rußigen, dampfenden Alltags.

Die Leiter von *Volksbildungsvereinen* usw. mögen mir tausendmal entgegenhalten, daß sie mit Konzerten klassischer und moderner Musik bei der arbeitenden Klasse rauschenden Beifall und Anerkennung und Dank in Worten gefunden hätten. Und da werde ich doch entgegnen: Ihr laßt Euch täuschen! Der Beifall war Beifall, weil es üblich ist, daß man Beifall spendet; und die Anerkennung in Worten war vorher präparierte Pflichterfüllung eines Wortführers. Das innere Reagieren, das, worauf es eben ankommt, das bleibt aus. Und darum bin ich *Gegnerin des Versuchs, die Meisterwerke der Tonkunst als Erziehungsmittel anzuwenden*. Baut für die Musik keine

Zwingburgen, in die das werktätige Volk getrieben wird! Gebt dem Kaiser, was des Kaisers ist! Gebt dem arbeitenden Menschen *Unterhaltungsmusik*, Zerstreuung; das werktätige Volk verdient sie nach des Tages Last; aber füttert es nicht mit schwerer Kost, die es nicht verdauen kann, und nach der es gar nicht verlangt.

Wir sind, und ich freue mich dessen, auf dem besten Wege, durch *gründlichen und vertieften Schulunterricht* das Wissensgebiet des Volkes zu erweitern, gute Grundlagen zu schaffen, wovon sich der Erfolg nach Jahren und hoffentlich zu aller Stände Nutz und Frommen auswirken wird. Aber *die Kunst soll man davor bewahren, dort vergeudet zu werden, wo ihr nicht die ihr zukommende Achtung und Ehrfurcht entgegengebracht werden kann.* Und so schließe ich denn meinen Bericht, indem ich das Gesagte noch einmal kurz in die Worte zusammenfasse: Von einem Reagieren der werktätig arbeitenden Masse auf Kunstmusik (auf klassische wie auf neueste) kann meines Erachtens nur ganz, ganz minimal die Rede sein, und zwar nur auf jene als dem natürlichen Empfinden des einfachen und unverbildeten Menschen näher liegende als diese und grüße Sie als

Ihre ergebenste

Wilhelmine Heißner, Darmstadt.

Russische Klaviermusik

Der Gegensatz zwischen den „nationalen" Strömungen und den „westlichen" Einflüssen innerhalb der russischen Musik besteht so lange, wie diese in der Gesamtheit der *europäischen* Musikentwicklung überhaupt eine selbständige Rolle zu spielen sich bemüht. Die Opern Glinkas, auf dem Boden einer ähnlichen Gesinnung entstanden wie in Deutschland diejenigen Webers, bezeichnen im 19. Jahrhundert ungefähr den Anfang des Kampfes, der zu Höhepunkten des Schaffens dort führte, wo in fruchtbarer Wechselwirkung der Richtungen eine Verschmelzung, ein Ausgleich entstand. Von solchem Ausgleich sind in der Tat die besten Werke der russischen Komponisten getragen. Doch kommt noch etwas anderes hinzu. Das, was wir unter musikalischer „Romantik" verstehen, findet sich außerhalb Deutschlands nirgends so echt, ausschließlich und anhaltend in der Wirkung als in der slawischen Musik, die vielleicht ihrem ganzen inneren Wesen nach von Natur aus dazu neigte. Und es ist darum wohl auch kein Zufall, daß in der Persönlichkeit des Halb-Polen Chopin der Meister der *romantischen Klaviermusik* erwuchs, von dem entscheidende Anregungen für die gesamte weitere Entwicklung des Klavierspiels und der Klavierkomposition ausgehen. Am stärksten und nachhaltigsten wiederum auf die Russen zurückwirkend. Wir kennen von der russischen Klaviermusik des vorigen Jahrhunderts verhältnismäßig wenig; die elegante Salonmusik *Rubinsteins*, einiges von *Tschaikowsky*, in jüngster Zeit auch den seiner Generation vielfach vorausempfindenden *Mussorgski*. Es ist dankbar zu begrüßen, daß in der Reihe der instruktiven Ausgaben der Edition Cotta nunmehr auch eine — allerdings leider nur kleine — Auswahl *„Russische Klaviermeister"* (herausgegeben von *Waldemar Lütschg*) erschienen ist, die zu Beispielen der oben genannten Namen noch solche von *Glinka* und *Borodin* anfügt und vor allem auch durch die Leichtigkeit der ausgewählten Stücke das Ihrige zur Verbreitung der Kenntnis russischer Klaviermusik, die auch für den, der sich schon gelegentlich näher mit ihr beschäftigt hat, immer wieder Ueberraschungen birgt, beitragen wird.

Die Fortwirkung der Romantik und insbesondere Chopins bis in die *Gegenwart* hinein wird deutlich, wenn man eine Reihe von Veröffentlichungen neuer russischer Klaviermusik durchsieht, die die Musiksektion des Russischen Staatsverlages in Gemeinschaft mit der Universal-Edition herausgibt. Der Schaffenszeitraum der Werke ist etwa der der letzten 20 Jahre, und man wird die dadurch sich ergebenden Verschiedenheiten für die stilistische Beurteilung berücksichtigen müssen. Einzelnes liegt auch noch erheblich früher, wie etwa ein Walzer in Des dur von *Scrjabin*, den er im 15. Lebensjahr komponierte. Starke Persönlichkeitswerte wird man in einem solchen Stück begreiflicherweise noch nicht suchen dürfen; es interessiert höchstens als Dokument der Entwicklung des russischen Meisters von der noch ziemlich farblosen Abhängigkeit seines Jugendstils bis hin zur Stellung eines geistigen Lehrers fast aller folgenden jungrussischen Musiker. Kaum wesentlich weiter in ihrer stilistischen Haltung sind Stücke wie die „Contes" Op. 5 von *Markian*

Frolow oder ein Präludium Op. 1 Nr. 6 (1907 geschrieben!) von *Anatole Alexandrow*, während desselben Etüden Op. 31 (1925) in der Art ihrer Klanglichkeit den Abstand der Zeiten immerhin erkennen lassen. Eine einsätzige Sonate Op. 42 von *B. Solotarew* ist ein auffallendes Beispiel jener neurussischen Musik der Scrjabin-Nachfolge, die, in leidenschafterfülltem, oft quälend-subjektivem Erleben gestaltet und in der Schwere ihres Empfindens vielfach unzugänglich, äußerlich vor allem durch das Wühlen in chromatischen Akkorden und melodischen Spannungen gekennzeichnet ist. Auf der anderen Seite finden wir auch den Fall, daß eine solche Ausdruckschromatik durch starke Gedanklichkeit gebändigt wird. So in den Werken des frühreifen und hochbegabten, 1914 im Alter von erst 26 Jahren verstorbenen Komponisten *A. Stantchinsky*. Man könnte hier von einer Pathetik des Abstrakten sprechen: Ausdruckschromatik wird innerlich noch gesteigert, aber äußerste Klangaskese tritt in den Vordergrund und führt gelegentlich zum streng zweistimmig durchgeführten Klaviersatz, wie das Streben nach fester Form zu Bevorzugung von Kanon und Fuge — selbst eine Sonate beginnt hier mit einem Fugensatz. Werke, die in anderer Hinsicht schon einen Uebergang, eine Stilwende repräsentieren, sind fünf Stücke Op. 12 von *Joseph Schillinger* und die Sonate Nr. 3 von *D. Melkich*. Bei Schillinger ist es der Einfluß des Tanzes, die Vielgestaltigkeit und Prägnanz ostinater Rhythmen, bei Melkich die Kraft einer von Anfang bis Ende durchströmenden Bewegungslinie, die neue Werte darstellen. Die stärkste und selbständigste Begabung unter all diesen aber ist der junge *Alexander Mossolow*. Wenngleich seine Sonate Op. 4 („Aus alten Heften") noch nicht die Reife und Eigenart des beim Fest der I. G. N. M. in Frankfurt aufgeführten Streichquartetts besitzt, haften ihr doch schon die Merkmale eines höchst konzentrierten, phantasiereichen Formungsvermögens und durchaus ungewöhnlichen Klangsinns an, die dieses Werk weit über den Durchschnitt stellen. Am Schluß bleibt noch ein Wort zu sagen über eine in gleicher Ausgabe erschienene Komposition, die aus dem Rahmen der bisher besprochenen etwas herausfällt. Es sind zwei Hefte mit 60 Klavierstücken für Anfänger von *A. Goedicke*, eine ausgezeichnete Sammlung von größter Konsequenz der Anlage: aufgebaut nicht nur im Hinblick auf technischen Fortschritt, sondern Hand in Hand damit Erweiterung des Klangbewußtseins und Kenntnis aller Form-, Satz- und Stilmöglichkeiten gebend, dennoch in ihrer Leichtigkeit schon für den allerersten Anfangsunterricht brauchbar. Der russische Charakter tritt in der Verwendung zahlreicher Volksliedmotive hervor. *Erich Katz, Freiburg i. B.*

Bemerkung zu „Franz Schuberts Klaviersonaten"[1]

Hans Költzsch übersandte mir das Werk mit der Bemerkung, wenn er auch manche Züge des geläufigen und traditionellen Schubert-Bildes zerstöre, so hoffe er um so mehr, tiefe und wesentliche, bisher verborgene Züge an den Tag gebracht zu haben. Gerade das habe ich leider in dieser ausgezeichneten, phantastisch fleißigen Arbeit nicht gefunden. Die Irrtümer, denen Schuberts sinfonische Werke und die Klaviersonaten auch heute noch zum großen Teil in der Beurteilung unterworfen sind, werden durch Költzsch eher bekräftigt als richtiggestellt. Die scharfe Kritik, die hier an vielen Werken geübt wird, ändert nichts an der traditionellen Auffassung, früher war man nur weniger sachlich und sprach im allgemeinen von „Schwächen" in den Sonaten etc.

Ja, was sind denn nun diese Sonaten, diese Aneinanderreihung wundersamer Gebilde? Ist es wie bei Beethoven ein Lebenswerk, ein auf höchste Höhen der Kunst erhobenes Tagebuch, vergleichbar einem Wilhelm Meister, einem Faust? Nein, das waren bei Schubert die Lieder (die weniger gelungenen darunter waren die Vorarbeiten zu den einmalig-ewigen Gebilden). Es wäre auch nie anders gekommen. Schubert hätte sein Lieder-Tagebuch fortgeführt, er hätte, wie Oskar Bie sagt, nach und nach die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt. Aber er legte die Feder für immer aus der Hand in einem Alter, in dem Beethoven sie — für einen Augenblick — von seiner ersten Sinfonie nahm! Bei seinen Liedern wie bei seinen anderen Werken hat Schubert fast nie an die Veröffentlichung gedacht, und man darf seine 13 oder 17 Sonaten (bezeichnenderweise weiß man nie genau, wieviele es eigentlich sind) nicht vergleichen mit den 32 Sonaten von

[1] Hans Költzsch: „Franz Schuberts Klaviersonaten", Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Beethoven, deren Druck und Herausgabe der Komponist beabsichtigt und beaufsichtigt hat. Beethovens Jugendsonaten, vor Op. 1 in Bonn geschrieben und nicht ins Gesamtwerk aufgenommen, haben Vergleichstücke (und genialere!) bei Schubert. Die Hälfte beinahe der Sonaten fällt unter diese Gattung. Aber hier bei Schubert wird merkwürdigerweise immer der Maßstab der absoluten Vollendung a priore angelegt. Nein, sicher, wäre Schubert 1838 zur Herausgabe seiner gesammelten Werke gekommen, er hätte geordnet und ausgemerzt, streng und kritisch wie Beethoven. Kein Genie kommt auf die Welt und ist in all seinen Funktionen, in all seinen Ausstrahlungen harmonisch gefügt. Bei einem musikalischen Genie werden niemals die Empfindungen für Rhythmus, Melos, Form, Charakter im Anfang *gleich*stark oder *gleich*schwach sein. Was uns in der Natur als unregelmäßig erscheint, ist die Wirkung uns unbekannter Ursachen. Alle Harmonie und alles Streben nach Synthese geht vom Menschen aus, sein Auge, sein Gefühl sucht die Steigerung der Natur, die Steigerung des Unregelmäßigen, Chaotischen zu einer Vervollkommnung im Sinne eines Ideals, das er sich wiederum durch die Natur gebildet hat. Von den Geniefaktoren Schuberts war im Anfang der Formensinn am schwächsten entwickelt. Schubert hat sein Leben lang an dem Ausgleich überschüttender Phantasie mit traditionellen oder eigenen Formideen geschafft. Unvorstellbar, was da noch gekommen wäre!

Und — unvorstellbar, wie man da von Spätstil reden kann in seinen letzten Werken. Nein. Schubert war mitten auf dem Tanzplatz seines Genius, als er abberufen wurde. Gegen Schluß seiner Arbeit (S. 150) sagt das Költzsch auch, der Weg seiner Untersuchung führt aber gerade zum Gegenteil. Es ist das nicht der einzige Widerspruch in diesem Buche. Und von einer Anzahl von Irrtümern und Fehlschlüssen, wie sie uns erscheinen, soll nicht geredet werden. Das hätte nur im Rahmen einer umfangreichen Untersuchung über dasselbe Thema Zweck, die vielleicht noch folgen soll. — Nun, zum starken positiven Wert des Buches. Er besteht vor allem in dem, was Költzsch mit „Wegbahnung" bezeichnet. Peinlich genau in aller Hinsicht, lückenlos, eindeutig klar wird die historische Entstehung des Schubertschen Sonatengewebes da zum erstenmal vor dem Leser, dessen strenge Wissenschaftlichkeit natürlich vorauszusetzen ist, auseinandergefädelt. Unerläßlich für jeden, der in diese Wunderwelt eintauchen will, und wer wollte es nicht! In dem Moment, wo die Philologie von der Aesthetik, von der Kritik und der Erkenntnis abgelöst wird, da beginnen die Einwände des Musikers. Die Herbeiziehung der Assoziationen bei Einfällen, die Themenanalyse ist nur selten gelungen, aber trösten wir uns und den Verfasser: *gibt es überhaupt gute Werk-Analysen?* Und wenn sie wirklich gut sind, wie die Schenker'schen der letzten Beethoven-Sonaten, Hand aufs Herz, verstehen wir sie noch?

Sprechen wir nochmals vom Gelungenen, manches hat Költzsch ausgezeichnet herausgestellt, so die Beziehungen zwischen 1. und 2. Satz (S. 117 ff.), die häufigen Andantes und die seltenen Adagios, die plastischen Hinweise und Bemerkungen über Schubert selbst (S. 78), sein eigenes Klavierspiel (S. 112), die Charakterisierung des Klaviersatzes (S. 116), die Andeutungen über Codasätze (S. 119) oder über die formelle Gestaltung der Mittelsätze (S. 123). Lehrreich und gewinnbringend ist vor allem auch die dauernde Spiegelung der ganzen Schubert-Literatur, ja der Musik-Literatur des 19. Jahrhunderts, was man in solchem Maße selten finden wird. Das bezeugt mehr als Fleiß des Verfassers, es beweist seinen Feinsinn und Spürsinn. Und so interessiert und entschädigt es für das andere, was man an empfindungsgemäß oder nachweisbar Unrichtigem hinnehmen muß.

Heinz Jolles, Köln.

Bücher und Noten

Franziska Martienßen, Stimme und Gestaltung. Die Grundprobleme des Liedgesanges. — C. F. Kahnt, Leipzig 1928, 280 S.

Franziska Martienßen, seit der Veröffentlichung ihrer beiden ersten allbekannten Werke über die psychologische Fundierung der Gesangstechnik zu akademischen Würden aufgestiegen, unternimmt in diesem Buch die Anwendung dort erarbeiteter Einsichten auf die Kunst des Liedgesangs durch Aufweisung lebendig wirksamer Gesetze, deren Erkenntnis den Ausübenden, wie den Lehrer, über den unzureichenden Erlaß auf bloßes „Temperament" hinausheben soll. Sie bespricht daher im Eingang zunächst nochmals die „Grundkomplexe" der Gesangstechnik („Atemstütze", „durch-

geführte Registermischung", „Resonanz" und „Beweglichkeit") unter dem Gesichtspunkt der *inneren Einheit von Technik und Gestaltung,* von Stimmbildnerischem und Gesamtkünstlerischem, um den Ausdruckswillen, die „singende Seele", zur vollen Freiheit des Gestaltens jenseits bloßen Virtuosentums zu führen. „Der Kunstwert der deutschen Gesangskomposition ist nur der Wandlungsfähigkeit einer freien Persönlichkeit erschließbar, nicht aber der nackten Geschicklichkeit." Schon diese einleitenden Betrachtungen enthüllen somit den Grundcharakter ihres Denkens: das intuitive Hinstreben zur Synthese, zur „Ganzheit des Lebensprozesses beim Singen", verbunden mit intimstem Verständnis *für die Mannigfaltigkeit des Individuellen: „jede Stimme ist eine Ausnahme."* — Die Untersuchung wendet sich dann den „sprachlichen und musikalischen Forderungen der Liedgesangstechnik" zu, wobei die Verf. sich von vornherein keinen Illusionen über die Situation hingibt, mit der sich der Lehrende zu befassen hat. „Es ist immer wieder erschütternd, zu erkennen, daß unter hundert zum künstlerischen Beruf strebenden Sängern und Sängerinnen kaum einer die unerbittlichen, die notwendigen Forderungen einer echten Liedtechnik kennt." Hier erhebt sich zunächst die Forderung einer natürlichen *„Verschmelzung der deklamatorischen Haltung mit dem instrumentalen Bogenstrich"* (des älteren belcanto). *Erst diese Verschmelzung ergibt die eigentliche charakteristische Melodie im Liedgesang.* Von der Erkenntnis aus, daß im Gedicht das Wort Gefühlsträger ist (in viel tieferem Sinn, als in der Oper!), erfolgt sodann die feinfühlige Untersuchung der Behandlung von Konsonanten und Vokalen im Vortrag und der dadurch ermöglichten Akzente (die wiederum im Rahmen von Bühne und Konzertsaal durchaus verschiedene sind); ferner der Tonfarben und Ausdruckslinien; der möglichen Wirkungen *musikalischer* Artikulation und Phrasierung (legato, portamento, staccato und martellato); der Atemphrasierung; der Tempofreiheiten *auf Grund* von wirklicher Klarheit über das innere Gesetz des Tempo; der sinngemäßen Crescendo- und Decrescendo-Linien; der Ganzheit der Linienführung aus *seelischen* Spannungen und Lösungen heraus — und vieles mehr. Wie vielen Sängern mögen über dem Studium dieses Kapitels die Augen übergehen, wenn ihnen Forderungen an den Liedgesang erstmalig zum Bewußtsein kommen, gegen die sie im naiven Vertrauen auf Geschmack und Temperament beständig gesündigt!

Mit dem Kapitel „Die Sängerpersönlichkeit, ihre Hemmungen und ihr Typus" dringt die Betrachtung ins Herz des Problems gesanglicher Gestaltung. In jenem Ausgleich zwischen dem „Drang zum Maßlosen und Unendlichen" und der „Sehnsucht nach Gleichgewicht und Bändigung", der aller Kunst zugrundeliegt, spielen beim Sänger *geheimnisvolle Beziehungen zwischen Temperament und Stimmklang,* spielen gesamtkörperliche Spannungen, die mit seelischen verwachsen sind, eine ausschlaggebende Rolle. „Singen ist überschüssiges Lebensgefühl"; aber dies Lebensgefühl zeigt vielerlei Formen, und *der Sänger sind vielerlei Typen: der Epiker, der Lyriker, der Dramatiker,* oder in etwas anderer Scheidung: *der Apolliniker und der Dionysische* — sie alle leben verschiedene Schattierungen des „triebhaften Gesangsgefühls", der ursprünglichen Singelust aus (nur die ganz Großen gelangen zur Umfassung der Typen); *jeder von diesen aber erfordert eine Ausbildung besonderer Art,* „denn die funktionsgemäße Zusammensetzung einer Stimme steht im engsten Zusammenhang mit der Zusammensetzung des instinktiv erstrebten künstlerischen Grundcharakters der Leistung." Eine anders gerichtete Teilung ergibt sich auf Grund der Frage nach dem individuellen *Format* des Sängers. An dieser Stelle erhebt sich die Darstellung mit Betrachtungen über *echtes und falsches Pathos* und über den inneren Entwicklungsgang des Künstlers zu außerordentlicher Größe der Gedanken. Ein tiefes Wort am Wege: „Pathos wird dem Künstler nicht geschenkt, er muß sich über Entsagung und Bändigung zu ihm läutern." (Unserer sachlichen Zeit ins Stammbuch!) — Hat dieser Abschnitt mehr theoretisch ins Herz des Singeakts geführt, so verbreitet sich der nächste über letzte Einzelfragen der sängerischen Leistung: *„Die stilistischen Forderungen des einzelnen Liedes wie des künstlerischen Gesamtprogramms."* Vermittelte das vorige Kapitel dem Sänger das tiefste Verständnis seiner selbst als lebendigen Instrumentes, so gibt ihm dieses eine Ueberfülle wertvoller Vorschriften für die Kunstübung im engsten und weitesten Sinne. Diesem überreichen Schatz von köstlichen Einsichten und Regeln gegenüber kann der Referent erst recht nur an das Buch selbst verweisen. Die Analyse von Einzelliedern unter dem Ge-

sichtspunkte des Vortrags und die Betrachtungen über das innere Verhältnis des Podiumsängers zu seinem Publikum und die daraus fließenden Regeln für den Aufbau eines Konzertprogramms bieten eine Fülle fruchtbarer Anregung und Belehrung. — Betrachtungen über *„die Bedingungen des gesanglichen Unterrichts“* beschließen das Buch.

Sein Stil ist der einer Meisterin der Sprache! Aber das eigentlich Geniale beruht auf jener Fähigkeit der Intuition, die jede Frage aus dem innerlichsten „Gefühl für Zusammenhänge“ anfaßt: Franziska Martienßen wäre nicht die überragende Lehrerin, als die sie heute gilt, wenn sie nicht echte Künstlerin und echter Mensch, und dieses beides in ihr im Grunde eines wäre. *Emil Mattiesen, Rostock.*

*

Walter Schulze-Prisca: „Die Entwicklung des Bogenstriches auf der Violine“. Ernst Bisping, Musikverlag, Münster i. W.

Diese „theoretische Darstellung der Gesetze der natürlichen Bogenführung und der wichtigsten Stricharten, aufgebaut auf Fingerspielbewegungen (Fingerstrich der Bogenhand)“ bringt in eingehender theoretischer Analyse, der ein praktischer Teil folgt, das viel umstrittene Gebiet der Fingerspielbwegungen zur von Einseitigkeiten nicht ganz freien, aber immer interessierenden, geistvollen Darstellung. Die Polemik gegen die Handgelenktheorie zieht schlagend alle physiologisch und psychologisch wichtigen Punkte an Hand eines zahlreichen, sehr sorgfältigen photographischen Materials ins Bereich der Auseinandersetzungen. Die Polemik gegen Flesch wendet sich hauptsächlich gegen dessen Meinung, daß der Fingerstrich niemals selbständig auftrete. Schulze-Prisca entwickelt den einfachen Auf- und Abstrich vom Fingerstrich aus sehr konsequent und überzeugend. Er bringt Aufklärung auf einem Gebiet, das zu den kompliziertesten der an sich schon komplizierten Geigentechnik gehört.

Willi Schmid.

*

Jul. Kapp: Paganini (eine Biographie). Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Paganini, der Unsterblichen einer und darüber hinaus ein Mischbegriff von Gott und Teufel, von Weihe und Charlatanerie, von Verklärung und Grimasse, verwurzelt im wundergläubigen Boden der Romantik, trotzend rationalistischer Deutung und Nachahmung, so empfinden wir ihn noch heute im Schauer seiner Zeitgenossen. Den „infernalisch-himmlischen Geiger“ nennt ihn Schubert, den „Wendepunkt der Virtuosität“ Schumann, und Goethe spricht vom „Meteorischen, worüber er sich keine Rechenschaft zu geben wußte“. Sich Rechenschaft zu geben — ja daran hat es bis auf unsere Tage gefehlt, denn das heißt dem abwägenden Großhirn ein tiefes Erlebnis anzuvertrauen, wovor andächtige Einfühlung bewahren möchte. Mit sicherer Hand steuert Dr. Kapp durch dieses Wagnis hindurch, indem er exakte Historikerarbeit mit lebendiger Porträtkunst meisterlich zu vereinen weiß. Immer sind es Gestalt und Charakter, die sich vom sorgfältig gereihten Datenmaterial abheben und die Eigentümlichkeiten des großen Geigers trotz aller Gegensätze zur Einheit verschmelzen. Keiner wird das wundervolle, in dreizehnter Auflage erschienene biographische Werk aus der Hand legen, ohne dem Ausspruch Meyerbeers beizupflichten: „Wo unser Denken aufhört, fängt Paganini an!“

Hugo Seling, Dresden.

*

Prof. Dr. *Hermann Unger:* Musikgeschichte in Selbstzeugnissen. Nahezu 500 Seiten. R. Piper & Co., München.

Der „erste Kreis“: die Primitiven und die alten Kulturvölker; der „sechste“: Nachromantik und Moderne (Mager, eine neue Epoche der Musik durch Radio). Unger ist hergegangen und hat die Unmenge der Abhandlungen, Missionarberichte (selbst den Baedeker), historische Denkmale, Vorreden, Briefwechsel, Manifeste, Streitschriften, Anekdotisches, Musikwissenschaftliches, Tagebücher, Zeitschriften (älteste und neueste) usw. ausgeschlachtet. Aber wie er sichtet! Ein Jean Paul der Musikgeschichte! Das Bunteste gibt die Fülle, das Wesentliche gibt das Richtige, in der Auswahl zeigt sich der Meister. Ein Werk, das man nicht rezensieren kann, sondern das so gelesen werden muß, wie es entstanden ist: aus dem Bildungsdrang einer Persönlichkeit. Bildung kommt nicht aus einem Buch von Seite 1 bis soundso viel, sie kommt vielmehr aus allen Richtungen. Unger schrieb die lebendigste, leichteste und unterhaltendste Musikgeschichte. Dazu ein Namen- und Sachregister und ein Literaturabriß. Man hätte bei einem solchen Werk, soweit von Gegenwärtigem die Rede ist, allerhand Komplimente machen können; darauf hat aber Unger verzichtet. *A. B.*

Darmstadt. Mit der neuen Spielzeit des Landestheaters hat eine neue Aera begonnen. Die leitenden maßgebenden Stellen sind neu besetzt, zu den alten bewährten sind wichtige neue solistische Kräfte getreten (darunter einige schöne, verwendungsfähige Stimmen), Regisseure und Bühnenbildner von Haltung und Physiognomie gestalten in zum Teil ungewöhnlichen Leistungen Szene und Bildgebung. Die Qualitätsarbeit, durch welche sich die Darmstädter Bühne innerhalb der Gesamtbewegung deutscher Bühnenkunst einen Namen gemacht hat, wird unter dem neuen Generalintendanten *Ebert* intensiv weitergepflegt und erhält durch ihn und Generalmusikdirektor Dr. *Böhm* neue Antriebe. — Von den Erstaufführungen sei *Händels* „Julius Cäsar" unter Böhms Leitung an erster Stelle genannt. Die Spielleitung *(A. M. Rabenalt)* verwertete in geschickter Umbildung die Erfahrungen der Händel-Bewegung, z. B. die Einteilung in Sing- und Bewegungschor, und erreichte eine hohe Geschlossenheit von Handlung und Szene (Bühnenarchitektur: *W. Reinking*). Es gab Momente voll Spannung und Dichtigkeit, z. B. die Flucht Cäsars und Gefangennahme der Cleopatra, vor allem kann die Integration der Massen unter wenige symbolhafte Bewegungsträger als richtunggebend begrüßt werden. Doch führte der Wille, das Geschehen ins Zeitlose zu erhöhen, zu nah an die Grenze, wo sich Oper und Oratorium scheiden. Der Händelsche Stil, Ausdruck eines Lebensgefühles von heroischer Breite und männlicher Kraft, hat freilich nichts mit Affektdramatik zu tun, ist aber gerade in der Bändigung der Leidenschaft bis zum Rande voll Leben und reich an dramatischen Gegensätzen. Demgegenüber war die Wiedergabe zu reliefartig angelegt und brachte sich durch vorsätzliche Askese im Malerisch-Räumlichen um wichtige Kontrastwirkungen. Auch im Gesanglichen blieb, bei Einsatz schönen Materials, manches interpretativ, statt körperhaft zu sein, vielleicht, weil man heute einem Stile fremd gegenübersteht, der weder vom Sprechgesang noch von der Mozart-Oper her zu fassen ist. Dennoch war die Aufführung verdienstlich als ein tektonisch folgerichtig durchgeführter Versuch, sich mit dem Problem der Händel-Oper oberhalb herkömmlicher Schablone auseinanderzusetzen. — Ein Einakterabend brachte als Neuheiten *Strawinskys* „Reinecke Fuchs", *Hindemiths* „Hin und Zurück", *Tochs* „Prinzessin auf der Erbse" und eine Tanzpantomime „Oben und Unten", von der hiesigen Tanzmeisterin *Cl. Eckstein* nach *Poulencs* „Rapsodie nègre" eingerichtet. Strawinskys Burleske, aus seiner vorgetrigen Periode stammend, ist durchaus nicht so kurzweilig wie etwa „Petruschka" oder „Die Geschichte vom Soldaten", vielmehr artet hier die intellektuelle Primitvität in Infantilismus aus, der ein angestrengtes Lächeln erzwingt wie nach pointelosen Witzen. Hindemith bietet musikalisch wenig mehr als zweckdienliche Unterstreichung seines witzigen Buches (die Handlung läuft nach einem grotesktragischen Höhepunkt in allen Etappen krebsgängig zum Anfang zurück). Poulenc wirkt schmächtig und floskelhaft, ohne überkommene Klangsinnlichkeit zu verleugnen, während Toch, in der Mache weit anspruchsvoller als die Vorgenannten, alle Mittel des neuzeitlichen Kammerorchesters zu einer Art expressionistischer Neuromantik nutzt. Als spielerische Improvisationen hätten die Stückchen ihre Berechtigung, wäre ihr Elan vital stärker, wären sie innerlich nicht so unfroh. Witz jedoch und Ironie, aus zeitgemäßer Gleichgültigkeit gegenüber dem Vollmenschlichen erwachsen, bleiben entweder gründlich artistisch, oder zu abstrakt, um anders als hirnlich zu interessieren. Demgemäß war die Wirkung trotz sauberer Ausarbeitung im Musikalischen (unter *C. Bamberger* und *B. Goldschmidt*) und einfallsreicher Ausdeutung im Tänzerischen *(M. von Kreibig* und *Cl. Eckstein)* gering. Es ist nicht zu verkennen, daß schon heute, wo sich Scheidungen vorbereiten, wo verschüttete Sachgehalte der Musik ans Licht drängen und der Begriff der Tradition als Pflicht und Recht neue Geltung gewinnt, eine gewisse Produktion schemenhaft und wesenlos zu werden beginnt. Man hat in den letzten Jahren zu viel Mahlzeiten ohne Substanz gehabt. Wir sind der Appetite satt, wir brauchen Speise, die nährt...

Dagegen wurde *Moussorgskjis* „Boris Godunoff" zum beglückenden Erlebnis. Gerade wenn man sich der Verschiedenheit der Aufgabe bewußt bleibt, die der Deutsche aus anderer Seinsstruktur heraus gegenüber dem Russen zu erfüllen hat, wird man sich zu innerst berührt fühlen von einem Werke, das so wie dieses aus

dem inner-russischen Wesen als seinem Daseinsgrund erwachsen ist. Wo der Deutsche (z. B. Wagner) Bögen spannt und progressiv entwickelt, füllt Mussorgskji episch das Zuständliche aus und reiht Episoden aneinander, ohne sich viel um Bau und Verfugung zu kümmern. Dennoch gewinnt das Werk eine tiefe Einheitlichkeit durch das volksseelenhaft-religiöse Element, das die Profanszenen ebenso tränkt wie die großen Chorgesänge: eine tragende, durchdringende Kraft, vor der die Frage nach der ästhetischen Einheit fast belanglos wird. Diesen Daseinsgrund fühlbar gemacht zu haben, war das Verdienst einer Aufführung, die im Musikalischen *(Böhm)*, Szenischen *(Mutzenbecher)* und Bildnerischen *(Schenck von Trapp)* auf hohem Plane stand (*J. Bischoff* als Boris: eine Meisterleistung der Menschendarstellung). — Von den übrigen Aufführungen war eine großlinige Wiedergabe des gesamten Nibelungenrings bemerkenswert durch die Neugestaltung *H. E. Mutzenbechers*. In bewußter Abkehr von leerer Geste und vernutztem Theater wurde das tragische Geschehen seinem menschlichen Gehalt nach überzeugend ausgeprägt, wenn auch die Frage der Bühnenrealisierung, aus bekannten Gründen, offen blieb. Hier wie in Straußens „Salome" (*Rose Landwehr* in der Titelrolle) und besonders im „Fidelio" (*Rose Merker* — Leonore, *R. Balve* — Florestan) bestätigte sich Dr. Böhm als Orchesterleiter von Rang, der das feinfarbig und ungemein rhythmisch gebrachte Detail einer großen Führung einbegreift und mit fortreißendem Temperament die Ausführenden über sich hinaus zu steigern weiß.

Wilhelm Petersen.

*

Dessau. *Karl Winkler, Sinfonie in c moll, Uraufführung.* Schon der Titel dieses sinfonischen Werkes läßt auf konservative Einstellung des Komponisten schließen. Wirklich wurden alle, die bei der Uraufführung anwesend waren, nach dieser Richtung keineswegs enttäuscht. Ueberall zeigte man lebhafte Anteilnahme für dieses Werk größeren Stiles, erfreut sich doch hier Karl Winkler durch seine Wirksamkeit als 1. Kapellmeister am Friedrich-Theater, allseitiger Beliebtheit. Und doch, die Aufmerksamkeit erlahmte bereits im Verlauf des ersten langen Satzes der Sinfonie.

Der Grund hierfür ist, daß das strenge Festhalten an der hergebrachten, entwickelten klassischen Sinfonieform die starke künstlerische Persönlichkeit erfordert, die uns trotzdem Eigenes, Neues zu sagen weiß, für die jene klassische Form die einzig mögliche Ausdrucksäußerung ist. Derartig zwingende Empfindungen stellten sich aber bei den Hörern des Winklerschen Werkes keineswegs ein. Den einzelnen vier Sätzen der Sinfonie fehlt die organisch wohlabgewogene Spannung, die das eigentliche Bindeglied jeder großen sinfonischen Form ausmacht. Auch in der melodischen Erfindung behindert stilistische Unausgeglichenheit den Gesamteindruck. Dasselbe gilt von den Durchführungspartien, in denen außerdem noch ein kurzatmiges, in modulatorischer Beziehung reichlich zielloses Hin- und Her-Musizieren festzustellen war. Vor allem ist es jene unüberbrückbare Diskrepanz zwischen ausgesprochen ethischer Musik im Sinne Bruckners und Mahlers (Satz 1 und 2) und reiner Musizierfreudigkeit im Stile des frühen Beethoven und Webers, wenn nicht Lortzings (Satz 4), die einer größeren Verbreitung des Werkes im Wege stehen wird. In dem scherzoartigen 3. Satz hat dagegen der Komponist seiner Musik eine persönlichere Note verliehen. Hier bietet er in rhythmischer Beziehung Reizvolles, und dann ist auch in diesem Satz, wie in den übrigen Teilen der Sinfonie, ihre äußerst geschickte Instrumentation hervorzuheben. Oft scheint es, daß Klangeffekte die Triebfeder gewesen sind, nach der der Komponist den musikalischen Grundgehalt des Werkes eingestellt hat. — Winkler leitete seine Sinfonie mit großem Geschick und erzielte daher lebhaften, aber äußerlichen Erfolg.

F. Böttger.

*

Stuttgart. Kennen Sie Audran ... *Edmond Audran*? Sie schlagen Einstein nach und finden dieses Namens einen belobten Operettenkomponisten; Kirchenregens ist er zuerst in Marseille und dann hat er „leichte Erfolge" in Paris, verlegt bei Choudens; Boulevard des Capucins. Nun, von Mönchen handelt auch seine „Puppe". — Eigentlich ist das Sujet eine böse Geschichte. Ein Konvent hat kein Geld, aber ein junger Novize darin hat einen Erbonkel, und nun wird das unruhige Mönchsgewissen besänftigt und das Testament des Onkels erschlichen, indem man eine Puppe, beileibe kein sündiges Evakind, sondern einen Automaten (und welchen reizenden) „heiratet". Selbstverständlich war das gar keine Puppe, vielmehr hat

eben doch ein Evakind — und was gelingt nicht alles der Liebe! — „Püppchen" gespielt. Ich berichte zögernd: der Abt gibt seinen Segen. Gottlob einen französischen. Voltaire könnte die Fabel ersonnen haben. — Tatsache ist: Audran ist in höherem Alter 1901 verstorben und hat ein paar waschechte Puccinismen vorweggenommen. Die Luft von Marseille? Aber dann kennt Audran auch die Wiener Tanzmusik, nicht die nervige der Sträuße, eher das Schema Lanners. Keine Spur Offenbach. Musikalische Wärme fast bis zur quellenden Erfindung; schofel der dritte Akt. Also Routinier! Nur die Instrumentation macht unentwegt Freude. — *Willi Domgraf-Faßbaender* (Abt) hat sein warmes Organ rehkemperhaft strömen lassen; auch der hohe Sopran und das Spieltalent der *Irma Roster* hat Vergnügen bereitet. — Wenn zwei Direktoren sich die Hände reichen ... *Dieterich* aus Ulm sang und inszenierte; fast hätte Stuttgart einen Schlager haben können.

Für den Abschluß der Spielzeit hatte die Landesoper den „Ring" ausersehen. Während ich, noch nicht völlig narkotisiert von der Wagnerschen Musik, einen ersten Bericht zu Papier bringe, überlege ich: warum man die beiden Riesen immer als Eisbären, erschöpft von der Last ihrer Fellteppiche, über die Bühne tappen läßt; warum ferner *Windgassen*-Loge mit unwagnerischem Ballettschritt und der Miene eines geschmerzten Brutus ein abgeschossenes Rotmäntelchen trug, das verblüffend dem Staatskleid einer ältlichen Jungfer ähnlich sah. Windgassen war eine Fehlbesetzung; für Loge ist seine Stimme nicht genügend geschmeidig. *Domgraf* hat einen edlen Bariton (aber noch kein Wagner-Organ); als Donner war er ein Gernegroß, der Großvaters Staatshammer nicht ohne Komik trug. Wagner-Götter dürfen nicht klein sein. Wotan-*Weil* und Alberich-*Schmalnauer* (Dresden) — der letzte ergreifend dramatisch — erwiesen sich als wirkliche Größen; in der Damenbesetzung — Freia-*Oberländer* dünn und blaß wie eine Luise oder Mimi — hat *„Rheingold"* keine Begeisterung vorbereitet. Ich stimme damit überein, daß man die aufregenden und gesangshindernden Flugmaschinen der Rheintöchter Statistinnen überläßt. (Man hätte auch neulich in der „Salome" der Hildegarde Ranczak den Entschleierungstanz erlassen sollen; das war grimmig.) Wie verhältnismäßig leicht übrigens auch auf mittleren Bühnen die wogende Rheintiefe und Nibelheim zu gestalten ist! Aber wenn die Götter in ihren Knallfarbengewändern auf freier Bergeshöh' stehen unmöglich beleuchtet ... Nein, Herr *Hansing*! — Provinzielle Wagner-Aufführungen sind lehrreich. Man wünscht erneut den Festspielgedanken und sagt sich doch wieder, daß durch diese Seltenheit dem Normalsänger der Wagner-Stil verloren ginge. So muß man immerdar die gigantischste Konzeption, weil nur geniale Inszenierungen die Illusion gewährleisten, als halbes Puppenspiel hinnehmen. — Viel Jugend, wie heute bei Schiller, ward unbegreiflicherweise in dieses Denkerwerk geschickt. Mag ihr die überwältigende Dreiklangapotheose deutlich geworden sein, die die wunderbarste Gefühlsentladung der Romantik ist und dem Atonalen nie das Feld räumen wird. *A. B.*

Welt-Orgel zu Passau

Die schöne, ehrwürdige Bischofsstadt *Passau* sah schon von alters her ihren besonderen Stolz in einer eifrigen Förderung der *musica sacra*: nicht umsonst war der treffliche Meister Georg Muffat bis an sein Lebensende Organist und Kapellmeister in fürstbischöflichen Diensten in Passau gewesen, nicht umsonst besaß diese Stadt schon damals in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine große, bedeutende Orgel mit zwei kleineren Seitenorgeln, deren überaus kunstvoll geschnitzte und reich vergoldete Barockgehäuse, wohl erhalten und mit Geschmack und Stilgefühl wiederhergerichtet, noch heute den Dom zieren, nicht umsonst galt die im Jahr 1889 von dem einheimischen Orgelbauer M. Hechenberger erstellte Orgel lange Zeit hindurch als die größte und schönste Orgel Bayerns, deren glänzender Ruf selbst Anton Brucker nach Passau führte, um das berühmte Werk kennen zu lernen und zu spielen. Aber die alten Todfeinde jeder Orgel, Staub und Holzwurm, Kälte und Hitze führten nur allzubald dessen fast unaufhaltsamen Verfall herbei; die Mechanik vor allem, dann aber auch die Windladen, Blasbalg und sämtliche Holzregister wiesen mehr und mehr solch schwere Beschädigungen auf, daß, auf Anregung des früheren Dom-Organisten, des jetzigen Dom-Kapellmeisters *Hans Kühberger*, das bischöfliche Domkapitel, eingedenk der überlieferten Tradition, den Bau einer neuen Orgel beschloß, die der architektonischen Schönheit des Doms, aber auch allen technisch-mechanischen, musikalisch-künst-

lerischen Anforderungen entspräche. Diese verantwortungsreiche Aufgabe wurde der rühmlichst bekannten Firma *Steinmeyer* in Oettingen (Bayern) übertragen, die in der *Passauer Dom-Orgel* tatsächlich ein Meisterwerk menschlichen Geistes im Dienste des Göttlichen geschaffen hat.

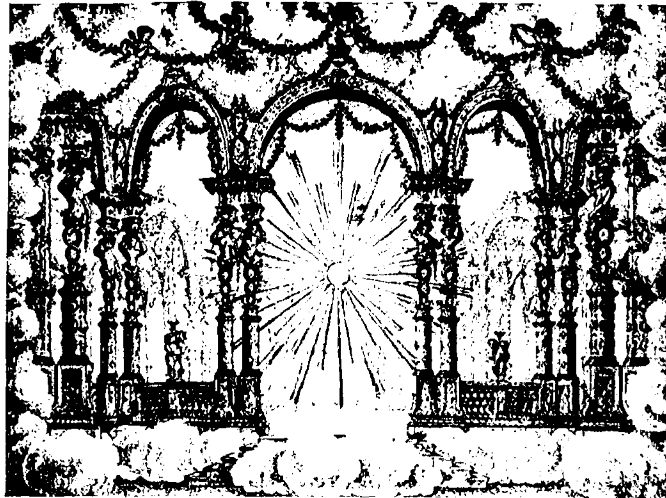
Die Gesamtanlage des riesigen Werkes umfaßt 5 verschiedene Orgeln, von verschiedener Größe, in verschiedenen Teilen der Kirche aufgestellt. Die *Hauptorgel* auf der Empore des Mittelschiffs baut sich mit 106 Registern in ragender Höhe beherrschend auf; auf deren einer Seite befindet sich die *Evangelien-Orgel* mit 25, auf der andern die *Epistel-Orgel* mit 26 Registern, letztere auch mit pneumatischem Antrieb als Notbehelf für den Fall, daß einmal der elektrische Strom versagen könnte. Diese drei Orgeln stehen hinter den vorhin genannten alten, schönen Barockgehäusen. Die *Chor-Orgel* im Presbyterium nächst dem Hochaltar, etwa 100 Meter von der Hauptorgel entfernt, dient mit ihren 34 Registern vor allem zur Begleitung der kirchlichen Handlungen, ist aber mit ganz bewußter Absicht in ihrer Disposition auch zur Nachahmung der Klangwirkung alter Barockorgeln eingerichtet. Die *Fern-Orgel*, hoch oben unterm Kirchendach, läßt die zarten, geheimnisvollen Klänge ihrer 17 Register aus einer Höhe von über 30 Metern aus dem sogenannten Himmelfahrtsloch in den weiten Raum der Kirche dringen. Alle fünf Orgeln sind mit dem Hauptspieltisch elektrisch verbunden und können jeweils sowohl einzeln und alle zusammen gleichzeitig von diesem aus wie auch, mit Ausnahme der Evangelien-Orgel und des Fernwerks, einzeln von ihrem eigenen Spieltisch aus gespielt werden. Die Möglichkeiten der Mischung der verschiedenartigsten Klangfarben geht ins Unendliche; wie der Zusammenklang aller fünf Orgeln von einer geradezu überwältigenden Wirkung ist, so bietet sich auch die höchst eigenartige Gelegenheit eines triomäßigen Spiels — etwa in freien Improvisationen — zwischen Haupt- und Evangelien- oder Epistel-Orgel einerseits, der Chororgel oder dem Fernwerk andererseits. Der Spieltisch selbst überrascht durch seine Uebersichtlichkeit; halbkreisförmig angelegt bietet er sich dem Organisten handlich und zweckmäßig an, zahlreiche Spielhilfen und Koppelungen erleichtern die Registrierung und lassen jede weitere Bedienung dabei fast unnötig erscheinen. Einige Zahlen mögen schließlich noch die Größe des Werkes veranschaulichen helfen. Die Orgel enthält auf 5 Manualen 208, darunter 206 selbständig klingende Register mit 16 105 Pfeifen; deren größte mißt über 11 Meter und wiegt 306 Zentner, die kleinste ist nur 20 Zentimeter hoch. Die Länge der Verbindungsdrähte zwischen den einzelnen Orgeln beträgt 700 Kilometer. Ein *Wunderwerk der Technik*, so steht diese Passauer Dom-Orgel in ihrer Vollendung vor unserem staunend bewundernden Auge, im Dienst der Kirche wie im Dienst der Kunst, im höchsten Maß die Vorzüge einer ganz modernen und einer alten Bach-Orgel in sich vereinigend, ein ungeheuer vielverzweigter Apparat und doch wieder als Ganzes von einer fast unbegreiflichen Geschlossenheit und Einheitlichkeit: *Das Werk wird seinen Meister loben!*

Eindrucksvolle kirchliche Zeremonien und verschiedene musikfestliche Veranstaltungen begleiteten die *feierliche Einweihung der neuen Orgel* im hohen Dom. Während des Pontifikalamts kam *Bruckners* Missa in D zur Aufführung, andere kleinere Werke dieses Meisters, von *Jos. Meßner*-Salzburg und *Jos. Renner*-Augsburg schlossen sich an. Tiefe Wirkung hinterließen die alten lateinischen Hymnen und Choralgesänge nach der Editio Vaticana, die der stattliche Klerikerchor des benachbarten Salvatorianerkollegs Hamberg im gregorianischen Stil, einstimmig, nur mit zarter Orgelbegleitung harmonisch andeutend unterstützt, während des Gottesdienstes vortrug. In gut besuchten Orgelkonzerten zeigten die beiden Dom-Organisten *Otto Dunkelberg-Passau* und *Arthur Piechler-Augsburg* hervorragende Meisterschaft auf dem „königlichen Instrument". Domkapellmeister *Kühberger*, der das umfangreiche Programm zusammengestellt hat, gebührt samt allen Mitwirkenden Anerkennung. — Im Passauer Dom finden täglich um die Mittagsstunde Orgel-Konzerte statt; wer Gelegenheit hat, sollte sich den erhebenden Eindruck eines solchen Konzerts nicht entgehen lassen.

August Richard, Heilbronn a. N.

Bruckners Sinfonien für zwei Klaviere

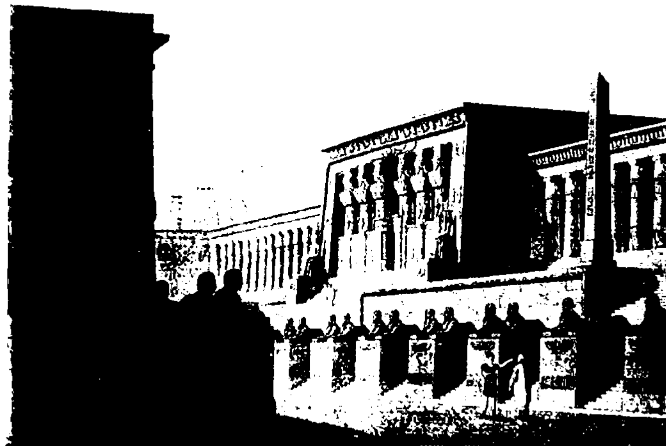
Das große Unternehmen *Karl Grunskys*, *Bruckners Sinfonien für zwei Klaviere zu vier Händen* zu bearbeiten, ist nun vollendet. Damit



Josef Quaglio: Sonnentempel



Alte „Zauberflöte"-Inszenierungen



Tempel der Isis (alte Weimarer Inszenierung)



Alte „Zauberflöte"-Inszenierungen

ist ein bedeutender Schritt auf dem Weg der Verbreitung und Vertiefung des Verständnisses dieser Monumentalwerke zurückgelegt. Ueber den Wert *guter* Klavierauszüge sind sich ohne Zweifel alle Musiker einig. Wie anders hätten die Orchesterwerke unserer Großmeister in verhältnismäßig kurzer Zeit Gemeingut der zivilisierten Menschheit werden können, wenn nicht Klavierauszüge das erfolgreiche Hören der Werke vorbereitet und den Eindruck nach der Aufführung befestigt und vertieft hätten!

Es wird aber für den geübtesten Bearbeiter von Klavierauszügen schwierig, wenn nicht unmöglich sein, das Tonmeer solcher Riesenwerke, wie die Sinfonien Bruckners nach Gehalt und Form sind, in vierhändigem Spiele auf *einem* Instrument auch nur annähernd auszuschöpfen, mindestens wird der Ausdruck der Mittellage stets zu kurz kommen. Diese Hemmungen fallen beim Spiel auf zwei Klavieren weg, oder sind wenigstens sehr vermindert. Es bedeutet einen großen Vorzug der Grunskyschen Auszüge, daß die so wichtigen Mittelstimmen in fein abgewogener Behandlung zu dem ihnen gebührenden Rechte kommen. Was diese Bearbeitungen aber hervorragend auszeichnet, ist die Selbständigkeit jeder Rolle der beiden Spieler. Alle Klavierspieler wissen diesen Vorteil gebührend zu schätzen; denn was ist ermüdender als das Ueben *eines* Partes vierhändiger Auszüge für *ein* Klavier! Dem Primospieler fehlt das wichtige Baßfundament, dem Secundospieler auf weite Strecken die ganze Thematik. — Durch die doppelte Baßführung fehlt keinem der beiden Spieler das Fundament; dabei ist aber die Stärke des Basses mit peinlicher Sorgfalt nüanciert, wie überhaupt das Stärkeverhältnis der Stimmen mit größter Genauigkeit ausgetüftelt und in den Auszügen auf das Gewissenhafteste bezeichnet ist.

Trotz treuester Wahrung des Partiturbildes hat der Autor sich indessen von der Partitur nicht sklavisch abhängig gemacht. Er verstärkt z. B. die Stimmen durch Verdoppelung, wo dies zur Hervorhebung des Themas notwendig wird, wo sonst die Klarheit des Klangbildes leiden würde. In der Behandlung von Dauertönen weicht er z. B. nur dann von der Partitur ab, wenn treues Festhalten an derselben die Klarheit des Tonbildes trüben würde. Das Aushalten eines Tones durch mehrere Takte, das den Streich- und Blasinstrumenten keine Schwierigkeiten bereitet, ist auf dem Klavier ein Ding der Unmöglichkeit, wenn der Ton nicht, entgegen der Partiturvorschrift, erneut angeschlagen wird. Derartige Abweichungen von der Partitur, die durch den vom Orchester verschiedenen Klangcharakter des Klaviers erforderlich wurden, sind von Grunsky stets mit Vorsicht und feinem künstlerischem Verständnis behandelt. — Weil die Klang*farbe* des Orchesters auf dem Klavier nicht wiedergegeben werden kann, ist nur ein feinsinnig bearbeiteter Auszug so eindrucksvoll, wie die Auszüge Grunskys es sind, und solche Auszüge lassen sich nur aus Orchesterwerken mit bedeutsamer Thematik machen. Ein nichtssagendes Thema wirkt im Orchester besten Falles noch durch die Klangfarbe, auf dem Klavier absolut nicht. Bruckners Themen haben aber stets Bedeutendes zu sagen! — Durch Kreuzung der Stimmen werden in den Auszügen Grunskys wirkliche Klangwunder hervorgezaubert, denn durch Kreuzung tritt der Charakter der einzelnen Stimmen stärker hervor, da zwei Klaviere — selbst unter Voraussetzung derselben Qualität — eine, wenn auch nur ganz unscheinbare Verschiedenheit des Klanges zeigen.

Die sehr gediegene, übersichtliche Ausführung der Auszüge durch den Verlag (Edition Peters) bietet eine eines so erhabenen Inhaltes würdige Hülle. Stattliches Format erleichtert das lästige Umwenden der Blätter wesentlich. Ueber den Wert dieser Auszüge haben sich Willy Rehberg, Andreae, Suter u. v. a. in glänzenden Gutachten ausgesprochen; sie fanden den Beifall Raabes, Schulz-Dornburgs, Auers, des ersten Vorsitzenden der neugegründeten Bruckner-Gesellschaft, von Männern wie Kempff, Leonhardt, Walter Rehberg wurden sie gespielt, Muck, Busoni zeigten Interesse und vor kurzem äußerte sich Franz Schalk, als er zur Aufführung der „Fünften" Bruckners in Stuttgart weilte, dem Autor gegenüber anerkennend.

Prof. Dr. Grüninger, Triberg.

Glossentafel für Gesangstechnik

Der Mensch ist nicht geboren, die Probleme der Welt zu lösen, wohl aber zu suchen, wo das Problem angeht, und sich sodann in der Grenze des Begreiflichen zu halten.
(Goethes Gespräche mit Eckermann.)

Das Nachsingen eines reinen Gesangtones erfordert: Gehör — Technik — Stimme.

Die Stimme — das Instrument — ist den Einflüssen von Gehör und Technik unterworfen.

Stimmt der *nachgesungene* Ton in seinem Klang nicht mit dem *gehörten* überein, so führen die Muskeln, die den Ton erzeugen, die dazu erforderliche Bewegung falsch aus.

Eine Bewegung ist falsch, wenn sie krampfhaft — d. h. erschwert oder gehemmt ausgeführt wird.

Eine Hemmung besteht im unwillkürlichen Zurückhalten auszuführender Bewegung, d. h. im ungewollten Dazwischenschieben der Gegenbewegung.

Demnach erfordert die richtige ungehemmte Bewegung ein Ausschalten der Gegenbewegung.

Da bei einem gesunden Organismus die reflektorische Bewegung keine selbständige Hemmung verursachen kann, kann die Hemmung beim Singen nur von *nicht reflektorisch arbeitenden Muskeln* verursacht werden.

Da der Ton von Stimmbändern und Atem zusammen erzeugt wird, ist der Atem ein Teil des Tones und seine Stärke und Intensität bestimmend für das Tonvolumen.

Stärke und Intensität des Atems werden beeinträchtigt, wenn die dazu erforderlichen Organe, Lunge und Zwerchfell in ihrer Aufnahme (Ausdehnungs-)fähigkeit gehemmt werden und dadurch die darin befindliche Luft gewaltsam gegen den Kehlkopf gepreßt wird. (Anmerkung: Daß die dadurch entstehende krampfhafte Bewegung des Kehlkopfes auf die darin befindlichen Stimmbänder übergeht und eine Entstellung des Tones erzeugt, ist bekannt.)

Da Kehlkopf und Lippen bei der Lautbildung, also während des Singens nicht durch selbständig arbeitende Muskeln getrennt, sondern durch reflektorisch arbeitende Muskeln verbunden sind, muß sich die Hemmung des Kehlkopfes ebenso auf die Mundstellung übertragen, wie umgekehrt die krampfhafte Mundstellung eine krampfhafte Lage des Kehlkopfes verursachen muß.

Da es nur eine Art der Hemmung (Gegenbewegung) gibt, das unwillkürliche Zurückhalten der auszuführenden Bewegung, so kann die *Verschiedenheit* des Klangfehlers nur von der jeweiligen *Stärke* der Hemmung erzeugt werden.

Das vollständige Schließen des Kehlkopfes besteht in der Schlingbewegung, bei der der Kehlkopf nach oben gehoben und sein Eingang durch den niedergedrückten Kehldeckel verschlossen wird.

Folglich verursacht diejenige Bewegung, die der Schlingbewegung am nächsten kommt, die stärkste Hemmung des Tones.

Wird der Kehlkopf beim Singen nach oben gehoben, so kommt er dem niedergedrückten Kehldeckel entgegen und erzeugt den Kehlton, wird er nach unten gedrückt, weicht er dem niedergedrückten Kehldeckel aus und erzeugt den Gaumenton.

In beiden Fällen wird der Kehlkopf durch krampfhaftes Oeffnen aus seiner normalen (richtigen) Lage gedrängt. (Von außen fühlbar.)

Demnach ist der Kehlton der *verstärkte* Fehler des Gaumentones.

Durch die Hemmung, den krampfhaft geöffneten Kehlkopf, der den Ton (zu Klang gewordenen Atem) am freien Ausströmen hemmt, wird der Atem krampfhaft zurückgehalten und dadurch gegen die hereintretenden Leibmuskeln gepreßt. (Anmerkung: Der krampfhaft geöffnete Kehlkopf hemmt das Einatmen ebenso wie das Ausatmen.)

Letztere werden dadurch in ihrer natürlichen einziehenden Bewegung während des Ausatmens gehemmt und unwillkürlich herausgepreßt. (Von außen fühlbar.)

Die Hemmung der zum Singen notwendigen Bewegung setzt also überall g l e i c h z e i t i g ein.

Die Hemmung der Lippen (krampfhafte Mundstellung) ist also ebenso *sichtbar*, als die Hemmung des Tones *hörbar*, und die Hemmung von Kehlkopf, Leibmuskeln und Lungenspitzen *fühlbar* ist, die Hemmung im *physischen* Aus-

druck *identisch* mit der Hemmung *im musikalischen* Ausdruck.

Da jeder Ausdruck auf Empfindung beruht, beruht der gehemmte musikalische Ausdruck auf gehemmter musikalischer Empfindung.

Musik empfinden ist Genießen.

Diese seelische Funktion muß durch vergleichende Vorstellung analoger Empfindung, wie das Genießen von Blumenduft, so intensiv gewollt werden, daß sie eine vollständige Entspannung (Ausdehnen des Körpers) — den ungehemmten physischen (Anmerkung: natürliche Lage des Kehlkopfes, natürliche [nicht verzerrte, d. h. krampfhafte] Mundstellung, einziehende Leibmuskeln u. a.) und musikalischen (Anmerkung: Resonanz, Reinheit der Intonation, Tragfähigkeit der Stimme u. a.) Ausdruck zur Folge hat.

Ausdruck ist Bewegung.

Da Ausdruck nicht Ursache, sondern Wirkung ist, kann die *Vorstellung* des ungehemmten physischen und musikalischen Ausdrucks nicht die Hemmung in der Empfindung ausschalten, *nicht die Bewegung kann übertragen werden, sondern nur die ihr zugrunde liegende Empfindung.*

Musik kann nie gedacht, nur empfunden werden, die Auffassung ihres Charakters, die sich in dynamischen Schattierungen und Tempomodifikationen ausdrückt, nur aus der musikalischen Empfindung geboren, niemals unabhängig von ihr *gedacht* werden.

Marina Jolles, Berlin.

Mitteilungen

— In Paris erlangt das junge *Roth-Quartett* immer mehr Ansehen, das mit feinster Ausgestaltung modernste Musik pflegt.

— In der *Pariser Sorbonne* hat *Emmy Heims* österreichische Werke gesungen, von Schönberg, Webern, A. Berg, Weineck, Wellesz, J. M. Hauer und H. Eisler.

— Von *Paul Graener* ist ein neues Werk „Komedietta" im Eulenburg-Verlag erschienen.

— Die deutsche katholische Gemeinde in *Rom* hat eine sehr beachtete *Schubert-Feier* veranstaltet.

— Der *deutsch-amerikanische Männergesangverein Arion* aus Brooklyn (R. Trunk hat ihn eine Zeitlang geleitet) wurde auf seiner Reise nach Wien vom Berliner Oberbürgermeister feierlich bewillkommt.

*

— Der *Deutsche Arbeiter-Sängerbund* mit ca. 400 000 Mitgliedern hielt Mitte Juni in Hannover sein I. Bundesfest ab. 10 Spitzenkonzerte, etwa 40 a cappella-Konzerte, sowie Platzkonzerte füllten ein Programm von drei Tagen.

— *Das Programm der International Society for Contemporary Music (VI. Musikfest in Siena vom 10.—15. Sept.). 10. Sept.:* Altitalienische Musik, Augusteo Orchestra unter Molinari; *11. Sept.:* Vincenzo Tommasini, 2. Streichquartett; Karol Haba, Sonate für Flöte und Klavier Op. 13; P. Hindemith, Kleine Klavierstücke aus „Klavierübung 2. Teil"; Ravel, Sonate für Violine und Klavier; Zemlinsky, 3. Streichquartett (C dur); *12. Sept.:* Vortrag über Vierteltonmusik von Haba; Konzert mit altitalienischer Musik, „Polifonica Romana" unter Casimiri; *13. Sept.:* Frank Bridge, 3. Streichquartett; Heinz Thiessen, Duo für Violine und Klavier Op. 35; Webern, Trio für Violine, Viola und Violoncello Op. 20; Falla, Konzert für Cembalo und 5 Instrumente; Robert Blum, Musik für 8 Instrumente; *14. Sept.:* William T. Walton, Facade; Casella, Serenade; Strawinsky, Les Noces; *15. Sept.:* Boguslav Martinu, 2. Streichquartett; Franco Alfano, Sonate für Violoncello und Klavier; Serge Prokofieff, Quintett für Oboe, Klarinette, Violine, Viola, Baß, Op. 39; Ernest Bloch, Quintett für Klavier und Streicher. — Anmeldungen zur Teilnahme sind zu richten an K. W. Liebmann i. Fa. Werk-Verlag, Berlin W 57, Potsdamer Straße 96.

*

— Im Mai hat *Albert Schweitzer* in *England* für seine Eingeborenen in Aequatorial-Afrika Orgelkonzerte veranstaltet. Die englische Presse berichtet, er habe sein meisterliches Orgelspiel in den Urwäldern am Ogowe-Fluß nicht verlernt. Er übt nachts, nachdem ihn am Tage sein Krankenhaus in Anspruch nimmt, auf dem Flügel mit Orgelpedalen, den ihm die Pariser Bach-Gesellschaft verehrt hat. Schweitzer ist ein großer, dunkler und schöner Mann mit den tiefliegenden Augen des Visionärs. Bevor er noch dreißig war, galt er mit seinem dreifachen Doktor in Medizin, Musik, Philosophie schon

als „arriviert“. Allen persönlichen Ruhm hat er für eine philanthropische Idee hingegeben.

— Die *neue Orgel* in der *Dresdner Staatsoper*, die anläßlich der Straußschen „Helena“ zum erstenmal in Verwendung kam, hat einen fahrbaren Spieltisch, der im Orche ter bis zu 35 m Entfernung vom Werk aufgestellt werden kann.

— *Johann Strauß (Enkel)* befindet sich zurzeit auf einer Tournee, die ihn durch Amerika und Japan führt.

*

— Kreneks *„Jonny“* wurde mit hervorragenden Solisten im *Münchner* Gärtnerplatztheater aufgeführt. Die erste Vorstellung wurde durch Ruhestörung und schwere Ausschreitungen von seiten der Nationalsozialisten unterbrochen; als dann aber polizeilicher Schutz einsetzte, konnten unbehindert mehrere Aufführungen folgen, die jedoch schlecht besucht waren. Auch *Paris* hat inzwischen diese Oper gebracht. Das Haus schlecht verkauft, die maßgebende Kritik nur zur Hälfte anwesend. Eine Zeitung äußerte sich dahin: was den Jazz anlange, so höre man ihn auf jeder Diele besser und über die ernsthaften Partien dieses Werkes könne nicht disputiert werden. Die Franzosen sind in der Tat nicht so leicht zu überrumpeln wie wir. Man muß sich, dünkt uns, auch vor Augen halten, welche bedeutenden ethischen und hochgeistigen, ja sogar ausgesprochen katholischen Bestrebungen in der französischen Gegenwartsliteratur propagiert werden. Die französische Gegenwartskunst, abgesehen natürlich von der des Boulevard, ist nicht so sehr „Kunst des Tages“ oder „Zeitkunst“ wie augenblicks die deutsche, und es bleibt zu beklagen, daß hochwertige Talente wie Krenek ihre Kräfte an keine größeren Aufgaben ansetzen.

*

— Aus einer *Einsteins*chen Kritik über Händels „Josua“ auf der Bühne halten wir folgende Aeußerung für sehr bemerkenswert: „Wenn wir uns vor kurzem gegen die innere Unmöglichkeit der *Händel-Oper* gewandt haben: gegen die szenische Aufführung des Händelschen Oratoriums haben wir nicht das geringste. Die *Oratorien Händels* sind zum Teil ideale Dramen, Träger der Handlung das ideale Volk, aus dem Protagonisten als Wortführer hervortreten; ihre szenische Neubelebung tatsächlich die Form, in der unsere Zeit dem *antiken* Drama sich am weitesten nähert. Man kann hier „bearbeiten“, umstellen, verkürzen, ohne das *Wesen* des Händelschen Kunstwerks anzutasten; man *muß* sogar ganz anders vorgehen als bei einer rein musikalischen Aufführung.“

— Die *Zoppoter Waldoper* unter Leitung von *Schillings* und Oberspielleiter *Merz* bringt nach Ueberwindung der szenischen Schwierigkeiten im zweiten Akt Wagners „Parsifal“. Den Parsifal singen Soot und Enderlein, die Kundry Göta Ljunberg, Marg. Arndt-Ober, den Amfortas Plaschke und Janssen, den Gurnemanz Helgers und Marowski, Hamburg, den Klingsor Zador, den Titurel Greve, Hamburg.

— Frau *Hüni-Mihacsek* von der Münchner Staatsoper wurde an die *Berliner Kroll-Oper* verpflichtet.

*

— In der Leibniz-Sitzung der Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin hat Jul. Petersen auf den im vorigen Jahre verstorbenen *Herm. Abert* eine Rede gehalten, worin er ihn als den „König seiner Wissenschaft“ bezeichnete, dessen musikhistorischer Arbeit der Schlußstein fehle, die Vollendung seines Werkes über Bach.

— Der Münchner Klavierprofessor *K. Roesger*, geschäftsführender Vorstand des Bayer. Tonkünstlervereins, feierte seinen 60. Geburtstag.

— Am 6. Mai war der 200. Geburtstag von *Joh. Andr. Stein*, dem bedeutenden Augsburger Klavierbauer. Er stammte eigentlich aus der Gegend um Bruchsal, kam zuerst in die Lehre bei seinem Vater, der Orgelbauer war, dann zu Silbermann in Straßburg; von seinem Pariser Aufenthalt brachte er eine Menge Ideen mit, die sich auf die damals modischen Musikautomaten und Flötenclavichorde bezogen, in der Hauptsache aber warf er sich auf die Vervollkommnung der Hammerklaviere und -flügel und diese äußerst gesuchten Erzeugnisse verschafften ihm Weltruf. Vom jungen Beethoven hört man, er sei gewohnt, nur auf einem Steinschen Flügel zu spielen. Ein Steinscher Hammerflügel vom Jahr 1773 befindet sich im musikhistorischen Museum der Universität Leipzig und ist vor der Abwanderung ins Ausland geschützt. Einer von Steins vielen Gehilfen war der sich zur Konkurrenz auswachsende J. D. Schiedmayer. Steins Namen begegnet man oft in den Schriften von Schubart, auch Mozart hat ihn gepriesen.

— Wien hat derzeit eine ungewöhnliche Tagung gesehen: den Zusammentritt einer *internationalen Jury zur Anerkennung eines Preises für ein symphonisches Werk großen Stils*. Diese Preiserteilung steht im Zusammenhang mit dem *Schubert-Jahr*. Musikleute von Weltruf sitzen im Komitee, wie der Russe Glazunow, der Däne Nielsen, der Deutsche v. Schillings, der Franzose Bruneau, der Pole Mlynarski, der Engländer Tovey, der Italiener Alfano, der Spanier Salazar. Diese vom amerikanischen Komitee der Schubert-Zentenarfeier und von amerikanischen Firmen gestifteten Preise sollen begabten Musikern eine wirtschaftliche Erleichterung bringen; im übrigen soll der internationale Zusammenschluß auf tonkünstlerischem Gebiet (wie dies schon von der Intern. Gesellschaft für moderne Musik und auf musikwiss. Gebiet in der Soc. intern. de musicologie, Sitz Basel, angestrebt wurde) gefördert und befestigt werden. Bereits die vorjährige Beethoven-Feier hatte diese Absichten wenigstens im Keime bekundet. Von Oesterreichern wurden G. Adler, Franz Schalk, Eus. Mandyczewski, Rob. Heger und Jos. Marx noch herangezogen.

— *Der neue Coolidge-Preis*: Die amerikanische Mäzenin Elizabeth Sprag-Coolidge hat tausend Dollar ausgeworfen für ein *Kammermusikwerk (5 Blasinstrumente oder Klavier und 4 Bläser)*. Die Beteiligung ist international. Einreichungen spätestens am 15. April 1929 bei der Music Division Library of Congress, Washington.

*

— Der Berliner Musikdirektor, Prof. *Ferd. Hummel*, Komponist vieler Werke, auch einiger aufgeführter Opern, ist, 73jährig, gestorben.

— In Braunschweig ist, 64jährig, Generalmusikdirektor *Karl Pohlig* gestorben, der längere Zeit eine ersprießliche Tätigkeit in Stuttgart, Philadelphia, Hamburg und zuletzt an der Braunschweiger Oper entfaltet hatte.

— *Der Tonfilm*. Ein Vierteljahrhundert arbeitet man daran. 1901 machte man einen Versuch in Triest. Eine Sängerin erschien auf der Leinwand und sang; d. h. ein Grammophon spielte, Lippenbewegung und Ton stimmten jedoch nicht restlos überein. Inzwischen haben drei Deutsche, Massolle, Vogt, Engel, in jahrelangem Bemühen ein Wunderwerk vollbracht. *Tri-Ergon-Film!* (Griechisch Ergon = Handlung, Werk.) Mimik und Laut werden gleichzeitig aufgenommen. Der Tonfilm läuft, ohne anzuhalten, mit solcher Geschwindigkeit, daß Anfang und Ende des Tonbildes mit dem Anfang und Ende des Sichtbildes zusammenfallen. Die Laute nimmt ein Mikrophon auf. Die Schallschwingungen lösen dort elektrische Ströme aus, die, mit Kathodenröhren verstärkt, einer Glimmlampe zugeführt werden, die im Rhythmus dieser Ströme stärker und schwächer aufleuchtet. Diese Lichteindrücke werden auf dem Tonfilmstreifen photographiert. Eine ganze Reihe anderer Vorgänge ist aber noch nötig, bis die Gleichzeitigkeit von Bild- und Schalleindruck sichergestellt ist. Die *Aufnahme von Phonogrammen* kam durch den Tonfilm bereits auf eine *neue Grundlage*. Bedeutungsvoll ist er noch für die *Rundfunktechnik*. Der Künstler wird auf einen Tonfilm singen, mehrmals falls dies nötig ist, bis eine besonders gute Aufnahme erzielt ist. Diese wird im Rundfunk verbreitet, ob nun der Sänger gerade heiser ist oder nicht.

— Im Berliner Tageblatt, 57. Jg., Nr. 132, liest man eine ganz ausgezeichnete Studie über die *„schwarzen Amerikaner"*. Der Verfasser, *H. L. Mencken*, spricht von den zunächst noch bescheidenen Fähigkeiten der Neger und opponiert der landläufigen Meinung, daß sie auch in der *Musik*, in ihrer Musik, Wertvolles geleistet haben. „Es mag sein, daß, wie man behauptet, die Neger ‚ragtime' und später ‚Jazz' erfunden haben, aber es ist töricht, zu behaupten, daß sie die Weißen übertreffen oder ihnen gleichkommen, besonders was das Komponieren der neuen Musik betrifft. Der beste heutige Jazz ist nicht von Schwarzen komponiert worden, sondern von den Juden ... Warum warteten die Negerkomponisten auf George Gershwins ‚Rhapsody in Blue' und warum auf Paul Whiteman, der aus Jazz eine ernste Sache machte?" „Das geistliche Lied ist eine andere Form, von der man annimmt, daß der Neger sie erfunden habe. Indem man seine unverkennbare Herkunft aus der öffentlichen Versammlungshymne der Methodisten übergeht, kann man die Theorie zulassen. Aber wo ist der Negerkomponist, der heute geistliche Lieder schreibt — ich meine gute?" Nein, der Neger — so sagt Mencken — hat noch nichts getan, um die Gastfreundschaft, die man ihm gewährt hat, zu rechtfertigen; noch ist er „naiv und unreif, wie ein Erdkuchen".

— *Das Schubert-Jahr*. Einem an verschiedene Zeitungen verschickten Bericht entnehmen wir,

daß *J. Bittner*, „ein österreichischer Komponist von ernster Bedeutung", und *E. Decsey*, „ein kluger, geistreicher Feuilletonist und Erzähler, ein ausgezeichneter Musikerbiograph, der mit seinem volkstümlichen Bruckner-Stück ‚Der Musikant Gottes' großen Erfolg hatte", das vierbilderige Singspiel „*Der unsterbliche Franz*" an der *Wiener Volksoper* zur Uraufführung gebracht hätten. Darin wird Schubert so gezeigt, wie dies seit dem Roman „Schwammerl" von Bartsch und seit dem „Dreimäderlhaus" üblich geworden ist: weltfremd, linkisch vor Frauen, viel verliebt und nie erhört, und so oft das Herz bricht, gibt's ein schönes Lied. Zum Schluß kommt eine staunenswerte vorstädtische Himmelfahrt, Sinfonien und Kammermusikwerke des Meisters sind „dramatisiert" und wegen ihrer Einheit von Wort und Ton berühmte Schubert-Lieder sind neu textiert. Dazu haben wir aber auch einen Brief eines Mitarbeiters, der diese Schubertiade auf unser Geheiß hin sich in Wien angesehen hat und „vor Empörung zitternd" seinen Gefühlen in Ausdrücken Luft machte, wie wir sie lieber nicht dem Setzer übergeben. — Vielleicht tun wir aber Bittner und Decsey unrecht; vielleicht müssen dem „Volk" seine Helden auf solchen Schleichwegen nahegebracht werden (so, wie dem „Intellektuellen" Kunstwerke erst dann dringendes Bedürfnis werden, wenn man ihm „Biographien", möglichst romanhafte, geistanregende Biographien, zuvor vorgesetzt hat); dies scheint das *Schubert-Fest der Wiener Frauen* zu erweisen. Schubert-Lieder plastisch gestellt, dramatisiert! Beim Bilde „Der Leiermann" weidete man sich an der geschmackvollen Adjustierung des Spaziergängers mit seinem kornblumenblauen Frack, den weißen Tuchhosen und dem braunen weiten, von einem hohen Garrikkragen begrenzten Mantel ... Die Damen trugen Muffe, die die Größe einer Tonne hatten." Was denn rechtfertigt mich, wenn nicht mein Werk, mein reines unberührtes Werk? Wir sagen nichts weiter als dieses Zitat aus einem Fragment Gerhart Hauptmanns.

— Das *Problem der Doppelbegabung*, besonders der Zusammenhang *mathematischer* und *musikalischer* Fähigkeiten, ist neuerdings Gegenstand zahlreicher Untersuchungen. Der Verwandtschaft zwischen Musik und Mathematik (die, nach Spengler, sogar in den Leistungen gewisser Kulturepochen zutage kommt) haben Spearman und Krüger mit psychophysischen Methoden ihre Aufmerksamkeit gewidmet. Man fand eine Entsprechung zwischen Tonunterscheidungsvermögen und der Fähigkeit des Addieren-Könnens und des Kombinierens, aber da es sich nur um die Untersuchung von sog. sensualen Elementarfähigkeiten handelte, konnte man hinsichtlich der Beurteilung geistiger Leistungen und ihrer Zusammenhänge nicht viel damit anfangen. Nun wurden von R. Miller die Jahrgänge eines Lehrerseminars durchforscht, mit dem Resultat, daß in zwei Drittel aller Fälle intellektuell-mathematische Anlage gleichzeitig mit ausgesprochen künstlerischer-musikalischer Anlage gemeinsam auftrat, einseitige Begabungen (Nur-Mathematiker und Nur-Musiker) waren relativ selten. Es wurde weiterhin beobachtet, daß die „Mathematiker" besonders sich für Harmonielehre und Kontrapunkt, für Klavier und Orgel (nicht so sehr für Geige und Gesang) disponiert erwiesen; sie stehen also dem Konstruktiven und Polyphonen in der Musik näher als dem Melodischen. Endlich scheint es sich zu bewahrheiten, daß die sog. Zahlentheoretiker in der Mathematik, die sich mit abstrakten Größen beschäftigen, unmusikalisch sind. Das Gegenteil scheint gegeben, wo es sich um mathematische Zweige handelt, die auf Anschauung gegründet sind.

— *Ein Wort zur Musikkritik*. Unter dem Titel „Formprobleme usw." hat Dr. Stege, Berlin, in der „Allg. Musik-Ztg.", Jg. 55, 19, über Forderungen hinsichtlich einer neuen Musikkritik geschrieben. Er nennt — dies ist der Sinn seines Aufsatzes — die heutige Musikkritik mit ihrem allseits annektierten Schema tot und unlebendig. Schumann, ja dies war ein wunderbarer Einzelfall, und wenn einige wenige die Spielarten einer veränderten Darstellungstechnik finden können, wenn starke Persönlichkeiten die Interessantheit ihres Denkens künden, so sind dies glückliche Ausnahmeerscheinungen. Unseres Erachtens (so oft ist es schon gesagt worden!) wäre der Hebel an die soziale Lage des Musikkritikers zu setzen. Das kümmerliche Einkommen eines Kritikers bei kleineren Organen macht es ihm zu Gebote, daß er einen und denselben Artikel, oft für Zeitungen und Zeitschriften verschiedener Haltung, mehrmals schreibt! Was an Schematismus (und notgedrungener Flüchtigkeit) dabei herauskommt, ist nicht zu sagen. Unerträglich auch das Ansinnen der Verleger (kraft einer Diktatur

des Publikums), daß man über Musikereignisse sofort, in soundso viel Zeilen, also ausgeweitet schreibt. Was ist die beste Kritik? Die man in *einem* Aperçu hinwirft! Meistens ist es eine Umschreibung, ein sehr treffender Vergleich. Ich beneide und bewundere die Briefschreiber des 18. Jahrhunderts, die mit *einem* funkelnden Satz ein Buch, einen Virtuosen, eine ganze Kunstrichtung erschöpften. Es beweist vollendeten Geschmack, über ein Werk von allen Seiten Bescheid zu wissen und nur ein gut gesagtes Ja oder Nein bereit zu haben. Das Darlegen der Kennzeichen, Unterscheidungsmerkmale (Kriterien) ist eigentlich eine Angelegenheit der Sachverständigen unter sich (die Aerzte sprechen untereinander Latein). Dem Laien eine Diagnose in einer ihm angepaßten Weise verständlich zu machen, ist Populärwissenschaft, und so ist die heutigentags übliche Kritik ein Gemisch von Populärwissenschaft, Waschzettel und ein Rest von Gefühl, dessen Umwandlung in ein ausdruckskräftiges Bild völlig hinreichen sollte. Es ergibt sich danach von selbst die Kritik, wie sie für weiten Umkreis (Leserschaft der Tagespresse), wie sie für „Kollegen" untereinander (Fachzeitung) paßt. Allerdings ist es dann so, daß die „Fachkollegen" die spitzigsten Bonmots auf die Konkurrenz zu prägen wissen und vor analysierenden Kritiken die Flucht ergreifen, während das Publikum mit seinem intellektualistischen Bildungsstreben von den geheimnisvollen Erklärungen und gelehrten Brocken aus der alchymistischen Kritikerküche nicht genug haben kann. *A. B.*

Vademekum für Amerika

Begibt sich ein *deutscher Privatmusiklehrer* nach Amerika, so wird er bei seinen ersten englischen Unterrichtsstunden Blut schwitzen, denn die Musikterminologie ist eine wesentlich andere als in seiner Heimat. Er wird nichts sein als ein Automat, der Phrasen lernt und sein Hirn auf die neue Notenbenennung einstellt; hat er das „intus", dann „los" mit dem Unterrichten. Er wird mit etl chen Moneten in der Tasche ein sehr teures Studio mieten, außerhalb seiner Wohnung natürlich; denn es ist n.cht Sitte, daß man „Geschäft" und „Beruf" in den Rahmen der Häuslichkeit einbezieht. Aber eine bloße Mitteilung unter Freunden, im Bekanntenkreis, ein Schild schafft noch lange keine Schüler. Da gibt es Zeitungen und es

gibt Musikzeitungen. Man wird, wieder mit sehr viel Moneten, beim Redakteur einen Besuch machen und sich sofort danach an die Kasse begeben. Kein amerikanischer Zeitungsmann, noch weniger das Publikum in irgendeiner Gesellschaft, glaubt dir, daß du wirklich etwas kannst, deine besten europäischen Diplome und Studienzeugnisse nützen nichts; aber wenn die Zeitung schreibt: „Der ganz hervorragende Lehrer“ . . ., wenn du dies selber, für teures Geld, in die Zeitung diktiert hast (und nicht bloß nach dem Zeilenumfang, auch nach dem „Gewicht“ der Lobpreisung bemißt sich die Taxe) — dann darfst du getrost deine Schüler erwarten. Glaube nicht, daß du Einzelfreuden erlebst, derart, daß zunächst ein Schüler, dann allmählich mehrere zu dir kommen. Nein, der Wortführer einer bereits fertigen Klasse wird bei dir vorsprechen, einer Schülervereinigung, die diese oder diese „Stufe“ erklimmen möchte, und man wird dich peinlich fragen, ob du auch nach der und der „berühmten“ Methode unterrichtest. Hüte dich zu sagen, du würdest nach deiner ausgezeichneten deutschen Methode den Lehrgang planen. Bedenke: die unheimlich rührige *Kulturpropaganda des französischen Auswärtigen Amtes* hat die unsichtbaren Netze über alles Denken in Amerika gezogen, und so ist nur *eine* Methode, die französische, maßgebend für dich, wenn du *erfolgreich* unterrichtest. Gar keinen Zweck hat es, wenn du, ein echter Deutscher, „Methoden“ miteinander vergleichst; der absolut praktische und auf das Nächste zielende Sinn des Amerikaners wird dir dabei übel mitspielen. Aber du wirst an deinen Schülern doch auch Vergnügen haben. Diese jungen Leute beiderlei Geschlechts sind außerordentlich aufmerksam und, da angelegtes Geld auch eine Leistung zeitigen muß, entsprechend fleißig. Du wirst nicht, wie unter südländischen und orientalischen Schülern, Musikphänomene mit den Händen greifen können, solche, die in 24 Stunden einen Strawinsky, eine Bach-Fuge auswendig lernen; aber es begegnen dir kaum „Schlamper“. Bist du selbst Lehrer auf einem Instrument, wird man auf deine „Virtuosität“ achten. Die kleinste technische Unebenheit kann vor amerikanischen Ohren den Sturz aus allen Himmeln vorbereiten. (Niederschrift des Gesprächs mit einem Amerikadeutschen.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart.

Unsere Mitarbeiter

[illegible]

NEUERSCHEINUNGEN

[illegible]

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. • HEFT 22



STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG: ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrganges im Oktober

Vierteljährlich 6 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . . RM. [illegible]

Einzelheft . . . . RM. [illegible]

Bestellung durch alle Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM. [illegible] einschließlich Versandgebühr. Postscheckrechnung Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart Nr. [illegible]

Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen!

ANZEIGENPREISE: 1/1 Seite RM. 145.—, 1/2 Seite RM. 75.—, 1/4 Seite RM. 40.—, 1/8 Seite RM. 22.—. Bei kleineren Anzeigen kostet der 68 mm breite, 1 mm hohe Raum RM. —.30 (Mindestgröße einer Anzeige 10 mm hoch). Bei größeren Aufträgen bzw. Wiederholungen entsprechender Rabatt. Anzeigen-Annahme durch den Verlag

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.) STUTTGART

49. JAHRGANG NEUE 1928 / HEFT 22

MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Sinn und Wesen der protestantischen Kirchenmusik und ihre Krise in der Gegenwart

Von Dr. Fritz Piersig, Berlin

Dieser Aufsatz war ursprünglich als Gegenstück zu O. Ursprungs „Rangordnung und Zeitstil in der katholischen Kirchenmusik" für Heft 10 als kirchenmusikalische Sondernummer bestimmt, mußte aber aus Raumgründen zurückgestellt werden.

Mag uns heute der protestantische Choral noch so fest mit der Tat *Martin Luthers* und mit seiner Persönlichkeit zusammengewachsen erscheinen, so ist doch weder er noch etwa die protestantische Kirchenmusik oder auch nur ihre Idee die ureigene Schöpfung des Reformators. Und zwar kann sie das ebensowenig sein, wie man die Gregorianik als etwas gelten lassen darf, das als neue Quelle musikalischer Stil- und Ausdrucksmittel in demselben Augenblicke zu sprudeln begonnen hätte, als die ersten Christengemeinden sich zu musikalischer Glaubensfeier zusammenfanden. Führen engere und intensivere Fäden, als man gemeinhin annimmt, von der Gregorianik zum alten jüdischen Tempelgesang zurück, so muß man auch der protestantischen Kirchenmusik ein entsprechendes Verwurzeltsein in Vergangenheit und damaliger Gegenwart zugestehen. Ja, man darf das um so eher, weil sie doch die Begleiterscheinung einer Bewegung ist, die ihren entscheidenden Anstoß von einer einzelnen Persönlichkeit empfing, statt Ergebnis einer mehr organischen Entwicklung zu sein. Wie Martin Luther nun zum Beispiel in seiner musikästhetischen Haltung wesentlich in den Anschauungen seines Ordensstifters *Augustin* wurzelt[1], so bleibt er als Liturgiker formal in ziemlicher Abhängigkeit von der katholischen Meßordnung. In dem gleichen Maße ist er aber auch als reformierender und als schöpferischer Musiker nicht zu denken ohne die großen Untergründe, die seine eigene Zeit ihm zur Ausführung seines Werkes bot. Damit rückt die bedeutungsvolle Reformatoren-Persönlichkeit zwar aus der Stellung eines „Heroen an sich" etwa in die eines sich auswirkenden Kulturfaktors. Mag dadurch das „Wie" und „Warum" seiner Tat vielleicht eine andere Beleuchtung erfahren, an dem Werte seines Genius braucht das keineswegs etwas zu schmälern. Denn Leistung und Person sind immer noch eng genug miteinander verknüpft. — Die Bedeutung Luthers als schöpferischer Liederdichter und Musiker kann hier, wo es sich um die Prinzipien der protestantischen

[1] Vergl. H. Abert, Luther und die Musik (1924, Flugschrift der Luther-Gesellschaft).

Kirchenmusik handeln soll, unberücksichtigt bleiben. Es kommt hier darauf an, zu zeigen, wie sich bereits in seinem grundlegenden Werke die Entwicklung über Jahrhunderte hinaus anbahnt. —

Als Luther die trennende Wand zwischen Laientum und Priestertum auch auf musikalischem Gebiete in der Kirche niedergerissen hatte, war das die Geburtsstunde der protestantischen Kirchenmusik gewesen. Bis zu diesem wichtigen Reformationsakte war der Gemeinde ein mitwirkendes Teilnehmen am Gottesdienste nur selten zugestanden worden. Jetzt aber wurde der Gemeindegesang integrierender Bestandteil der lutherischen Liturgie. Dieses Teilhabenlassen an der gottesdienstlichen Gestaltung war aber für die Auswirkung des Lutherschen Schrittes nicht nur wichtig, weil dadurch ein lebendiges Mitwirken der Gemeinde an der Gottesdiensthandlung gesichert war. Aus der Meinung Luthers, daß „nach dem heiligen Wort Gottes nichts so billig und so hoch zu rühmen und zu loben ist als die Musica", könnte das Bestreben erklärt werden, der Musik im Rahmen der Gottesdienstfeier weiteste Wirkungsmöglichkeit zu geben. Aber erst, wenn man jenen Ausspruch Luthers nicht allein auf die geistliche Musik bezieht, sondern ihn verbindet mit seinem Gedanken von der Gottgewolltheit aller Musik überhaupt, gelangt man zu dem wohl Ausschlaggebenden des Lutherschen Schrittes. Es kam für ihn wesentlich mit darauf an, daß diejenigen Kräfte, die bisher vor den Toren der Dome und Kirchen sich in der Volksmusik als profane Kunst ausgewirkt hatten, nunmehr auch für die Kirche fruchtbar gemacht werden sollten.

Tatsächlich liefen ja doch bis zu diesem für den Begriff „Kirchenmusik" so entscheidenden Augenblicke zwei Ströme im deutschen Musikleben nebeneinander her. Der eine, kirchlich beglaubigte, wurzelte in der *Gregorianik*, in einer Tonsprache also, die in ihrer romanisch-orientalischen Fundierung nie eigentlich lebendiger Bestandteil nordischen Musikempfindens geworden war und auch wohl kaum jemals hätte werden können. Denn mehr und mehr führt die Erkenntnis vom Unterschied zwischen nordisch-harmonischer und südländisch-melodischer Musikauffassung zugleich zu ganz bestimmten Grenzlinien, die im Wesen der Rassenscheidungen ihre völkisch-psychologischen Grundlagen haben[1]. So finden sich in manchen gregorianischen Gesängen „Varianten" gegenüber ihren römisch-sanktionierten Fassungen[2], die den wichtigen Schluß zulassen, daß hier *germanische Musikkultur in die Stilwelt der Gregorianik eingedrungen* ist. Vielleicht der Versuch, eine fremde Ausdruckswelt dem eigenen Empfinden anzupassen. Es kam hinzu, daß durch das Latein der katholischen Kirchensprache nicht nur musikalisch-künstlerisch, sondern auch sprachlich eine Scheidewand zwischen Priester und Chor auf der einen und der Gemeinde auf der anderen Seite aufgerichtet war. — Im deutschen Volke dagegen, und zwar hinauf bis in seine höchsten sozialen Gruppen, war eine Musik lebendig, deren nationale Eigenart sich durchweg vor entscheidender Beeinflussung durch die Stilwelt der gregorianischen, also kirchlichen Kunst zu bewahren gewußt hatte. Sie, die Musik

[1] Vergl. H. J. Moser, Petersjahrbuch 1924 (1925) und Geschichte der deutschen Musik I (1926) S. 14.

[2] Vergl. Peter Wagner im Bericht über den I. musikwissenschaftlichen Kongreß der D. M. G. in Leipzig 1925.

der Bürgerhäuser und Fürstenhöfe war fest im *deutschen Volksliede* verankert. Sobald sie sich zu mehrstimmiger Kunst ausweitete, empfing sie auch von ihm die entscheidende Haltung und Grundlage. Dieser deutschen Volksliedkunst, die gerade in jenen Jahrzehnten in Meistern wie *Isaac*, *Finck*, *Hofhaimer*, *Senfl* ihre höchste Blütezeit erlebte, öffnete Luther nun die Pforten der Kirche. Das heißt, Luther erkannte — in konsequentem Durchführen des Glaubens an die „Gottgewolltheit aller Musik" — neben der sakralen Gregorianik nun auch die bisher als profan abgetane Kunst germanischen Ursprungs als für die Kirche gleichberechtigt an. Wie er alte gregorianische Weisen, z. B. das „Veni, creator Spiritus" verdeutschte, so fußte er in seinen Neuschöpfungen auf der Grundlage sowohl der Gregorianik, als aber auch — und das vor allem — auf der des deutschen Liedes. Damit war neben der technischen Möglichkeit einer regeren Beteiligung der Gemeinde gewonnen, daß das Volk sich nunmehr in einer musikalischen und textlichen Sprache ausdrücken konnte, die es nicht nur verstand, sondern der es künstlerisch auch bis in ihre feinsten Regungen zu folgen imstande war.

Lassen wir im Augenblicke erst einmal alle dogmatischen und weltanschaulichen Momente beiseite. Aus diesem Lutherschen Schritte ergibt sich schon jetzt mancherlei prinzipiell Wichtiges für die Weiterentwicklung der protestantischen Kirchenmusik, mochte ihr Weg sein, welcher er wollte. Der Gregorianik eigneten bestimmte stilistische Merkmale, die sich in jeder auf ihr fußender Musikgattung, in jedem neuen „Zeitstile", durchsetzen mußten. Solange sie als das Fundament der ganzen katholischen Kirchenmusik anerkannt wurde, war dieser eine immerhin relative Einheitlichkeit gesichert. Die katholische Kirche hatte mit diesen Bindungen schließlich sogar ein Mittel, ihrer Kirchenkunst über etwa eintretende Krisen und Wendepunkte rein geistigen oder musikalischen Charakters hinwegzuhelfen. Zudem gewann Rom mit der Beglaubigung des „Palestrina-Stiles" als eigentlichen Kirchenstil so etwas wie ein zeitloses, über die geschichtliche Entwicklung Erhabenes schlechthin, das im letzten Grunde losgelöst von aller Individualität des Schöpfers blieb — und wohl von vornherein bleiben sollte. — Ganz anders die protestantische Kirchenmusik. Ihr fehlte ein solches Grundelement, wie es Rom in seinem „cantus gregorianus" besaß. Und damit fehlte ihr auch das Mittel, für ihre Kirchenmusik eine ganz bestimmte stilistische Norm aufzustellen. Ihre Kunst war vielmehr auf Gedeih und Verderb verbunden mit der Entwicklung, die die Musik an sich nahm, und zwar aus den ihr innewohnenden Eigengesetzen. In diesem Verketten von geistlich und weltlich, wie es in Luthers Schritt gegeben ist, lag aber auch die Möglichkeit, alle Fortschritte der Musikpraxis auch für die protestantische Kirche ertragreich werden zu lassen. Damit ist sie mit der jeweiligen „Zeit" und deren „Stil" viel enger verwachsen. Ja, *wie in gewissem Sinne die Musikgeschichte des frühen Mittelalters zugleich fast ausschließlich eine Geschichte der frühen Kirchenmusik ist — nicht nur, weil aus dieser Zeit von weltlicher Kunst recht wenig erhalten ist, so wird jetzt von dem bedeutungsvollen Schritte Martin Luthers ab die Entwicklung der Deutschen Musik zugleich eine Geschichte der protestantischen Kirchenmusik.*

Für die protestantische Kirchenmusik wurde nun aber noch eine besondere Seite des Reformationswerkes von entscheidender Bedeutung, nämlich die, daß Luther

der Auslegung und Verkündigung des Wortes Gottes in seiner Kirche einen wichtigen Platz anwies. Für den evangelischen Musiker mußte dieser *erste Schritt Luthers von einer reinen Kultkirche zur Predigtkirche* in dem Augenblicke an Wert gewinnen, als eine allgemeine Zeitentwicklung *Wirken und Wert der einzelnen Persönlichkeit freigelegt und mehr in den Vordergrund geschoben* hatte. Nicht, daß Luther etwa dem evangelischen Musiker nun den Weg gewiesen hätte von der Mitwirkung an der Kulthandlung als einer unter mehreren zu einem Prediger auf der Orgelbank. Dazu war Luther noch viel zu sehr Kind einer Zeit, deren gesamte Lebenseinstellung in einem großen Gemeinschaftsempfinden verankert war. War aber dem Individualismus erst einmal eine Wirkungsmöglichkeit gegeben, dann mußte der Wert und die Kraft der einzelnen Persönlichkeit für die Kirche in ganz anderem Maße bedeutungsvoll werden, als es in einer im wesentlichen Kult-Kirche überhaupt hätte möglich sein können. So bleibt auf der einen Seite nach wie vor die Aufgabe, den äußeren Gang einer sakralen Zeremonie, wie etwa der Messe, zugleich ihren ein für allemal festgelegten dogmatischen Gehalt künstlerisch auszuschmücken, symbolhaft seinem Geschehen musikalischen Hintergrund zu geben. Auf der anderen Seite haben wir den Musiker, der als Komponist oder Organist sein Werk zu einem persönlichen Zeugnis werden läßt, der nicht mehr Sachverwalter einer bestimmten liturgischen Funktion ist, sondern zum Prediger wird, zum selbständigen Verkünder und Ausleger des Wortes Gottes. So wird Luther zum Wegbereiter eines *Schütz* und eines *Johann Sebastian Bach.* — Mit diesen beiden Namen sind dann zugleich die höchsten Gipfelpunkte der Entwicklung genannt. Mögen die beiden musikstilistischen Welten, in denen sie sich aussprechen, noch so verschieden voneinander sein, mag der eine den Beginn, der andere den Abschluß einer Zeitperiode mit seinem Werke krönen: das Verbindende bleibt doch, daß sie beide gewissermaßen die Inkarnation des Begriffes „protestantische Kirchenmusik“ darstellen.

Schon daß wir sie mit diesen beiden Namen eigentlich mehr als gleichnishaft definieren können, ist charakteristisch. Aber aus dem, was über die Stellung der „Persönlichkeit“ in der protestantischen Kirche gesagt wurde, geht ja wohl hervor, daß sie keinen Anspruch darauf erheben kann, ihre Geschichte als die einer bestimmten Gattung der Musikgeschichte gewertet zu wissen. Die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik wird in ihrem hauptsächlichsten Verlauf sich immer als eine Reihenfolge verschiedener Persönlichkeiten, verschiedener einzelner Meister darstellen, die ihr vielmehr ihre eigene Prägung verleihen als daß sie etwa von einem großen Zusammenhang getragen wären. Ganz anders etwa die Geschichte der Messe oder der Oper, wie überhaupt fast jeder anderen Musikgattung, deren Entwicklung von einer wesentlich anderen Problemstellung beherrscht wird. Eine Gegenüberstellung der beiden Namen *Schütz* und *Bach* mit dem Altmeister *Palestrina* drängt sich hier auf. Nicht nur für die katholische Kirche, sondern als historische Erscheinung überhaupt, ist Palestrina sicherlich viel mehr der Vollstrecker eines übergeordneten Willens als das schöpferische Einzelindividuum. Er verschmilzt doch zu sehr mit dem großen Zuge der Sache. Darum konnte er auch viel leichter in eine Ferne mehr legendären Schimmers rücken, als etwa ein Heinrich Schütz, dessen Werk uns heute, trotz beinahe gleichen zeitlichen Abstandes, immer noch als das

Werk eines *Menschen* anmutet, eines Genius zwar, aber doch eben eines Genius von Fleisch und Blut. — Wird also in der evangelischen Kirche der einzelne schöpferische Musiker Verkünder und Ausleger des Wortes Gottes, dann ist die Verbindung zum einzelnen als vortragendem Künstler nicht schwer zu finden. Beide Entwicklungslinien verschlingen sich hier aufs engste. Musikgeschichtlich führt der Weg vom motettenmäßigen Chorsatz über die „Motette a una voce" zum geistlichen Konzert Heinrich Schütz'[1]. Der geniale Schritt Schützens zur eigenen dogmatischen Auffassung — wenn man so sagen darf — ist aber so gewaltig, daß er rein musikstilistisch kaum zu erklären ist. Er findet seine geistige Grundlage gewiß zuletzt im Reformationswerk Luthers. Schließlich konnte dann überhaupt die tatsächliche Bindung an das Textwort sich in eine ideelle auflösen. Es erwächst der evangelischen Kirche eine Instrumental-, vor allem eine Orgelmusik, die den Anspruch erheben darf, neben dem Prediger auf der Kanzel und dem Sänger oder Chore als Wortverkünderin gelten zu können. Denn die Orgelkunst des Barock, wie die eines *Samuel Scheidt* mit seiner „Tabulatura nova", bedeutet weniger das Hineintragen selbständiger Instrumental- und Virtuosenkunst in den evangelischen Gottesdienst, als vielmehr ein Fruchtbarmachen dieser Instrumentalmusik für die Verkündigung des Wortes Gottes. Sie bedeutet nicht eine Pflege der Variationsform an sich in ihren *Choralvariationen*, sondern, was bis hinauf zu Bachs Choralvorspielen und Choralfantasien deutlich zu verfolgen ist, ihr wird das Mittel der Variation zu einer Möglichkeit, dem Gehalt einzelner Choralstrophen rein musikalischen Ausdruck zu geben.

Mit all diesen Gegebenheiten war der Musik in der protestantischen Kirche eine Freiheit eingeräumt, die ihr eigentlich nur durch das Ethos gewisse Abgrenzungen gegenüber der weltlichen Musik auferlegte. Das Gebundensein an die außerkirchliche Kunstübung wie das Zugestehen freiester Entfaltung an den schöpferischen Musiker mußte aber in dem Augenblicke zu einem Bruche führen, wo Kirche und Leben ihre bis dahin durchgehaltene Gemeinschaft aufgaben und *die Kirche sich zu einer gesonderten Funktion innerhalb der menschlichen Gesellschaft entwickelte.* Dieser *Wendepunkt* tritt *für den Protestantismus* und vor allem für seine Musik *mit dem Tode Bachs* ein. Ist die katholische Kirche auch nicht von dieser kulturellen Entwicklung verschont geblieben, so mußten sich die Folgen im protestantischen Lager doch schärfer ausprägen. Denn für Rom war ja immer in der Gregorianik mindestens ein äußeres Bindemittel geblieben. Dieser in ihrer über das Zeitliche mehr oder minder hinweghebenden und verbindenden Macht begründete Vorsprung konnte durch den evangelischen Choral kaum eingeholt werden. Denn abgesehen davon, daß jedes „ihn zur Grundlage nehmen" in der protestantischen Musik immer doch mehr ein Akt der Wahlverwandtschaft gewesen war, so war auch die liturgische Bindung des Chorals von vornherein wesentlich schwächer und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben. *Vielleicht, weil Bachs Verhältnis zum Lutherchoral ein ganz anderes ist als die Stellung Palestrinas zur Gregorianik, ist es auch unmöglich, seinen Stil zu einem „protestantischen Kirchenstil" zu erheben.* Gewiß hat Spitta durchaus recht, wenn er sagt: „Der Bachsche

---

[1] Vergl. Friedrich Blume, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Leipzig 1925.

Stil war der kirchliche, und der kirchliche Stil war der Bachsche" (Spitta, Bach I, 560). Aber eben in dieser weitgehenden Synthese zwischen Personal- und Gattungsstil, die im Grunde doch noch mehr Personalstil sein mag, liegt auch seine Einmaligkeit begründet. Und zwar Einmaligkeit ganz im Sinne des Wesens protestantischer Kirchenmusik, deren Grundcharakter durch eine Normierung — und sei es unter Anlehnung an das erhabenste Vorbild — nur einen empfindlichen Bruch erleiden dürfte. — So ist es sicherlich möglich, die Krise, die gegenwärtig die protestantische Kirchenmusik durchzumachen hat, zu erklären und zu begründen aus der Idee dieser Kirchenmusik, deren Grundstein Luther in seinem Reformationswerke legte. (Zum mindesten müßte man doch zugeben, daß es die Bedingungen auch für eine Abwärtsentwicklung in sich trägt.) Den im vorgehenden dargelegten Wesenszügen der evangelischen Musik gegenüber haben Erscheinungen, wie etwa die Musikfeindlichkeit bestimmter theologischer Richtungen, sicherlich nur sekundäre Bedeutung. Ihre Wirkungskreise werden schließlich immer nur periodisch oder lokal enger begrenzt gewesen sein.

Sprechen wir nun tatsächlich von einer Gegenwartskrise der evangelischen Musik, so wird ihre letzte Ursache in dem Verschwinden des kirchlichen Geistes, des religiösen Bewußtseins zu finden sein. In einer Zeiterscheinung also, für die weder die Kirche noch ihre Musik verantwortlich zu machen sein wird. Deutlich wird diese Tatsache ja dadurch beleuchtet, daß wir seit dem Tode Seb. Bachs in der Musikgeschichte nur sehr wenige *Lied*schöpfungen zu verzeichnen haben, die mit durchschlagender Kraft Gemeingut der evangelischen Christen hätten werden können. In der Zeit der Romantik hatte eben jeder Künstler zu viel mit den Leiden und Sorgen (Freuden waren es arg wenige!) seines eigenen Ich zu tun, daß für ein „an die Anderen denken" gar keine Zeit und Gelegenheit war. Diese „Beichtwollust" haben wir uns nun gründlich übergehört und streben heute wieder nach einer „Gemeinschaftskunst". Und zwar nach einer Kunst, die nicht „gesellschaftsbildend" ist, wie es von Paul Bekker formuliert wurde, sondern *gemeinschaftsbildend*, die bereits ihre hauptsächlichsten Kräfte aus der Quelle gemeinschaftlichen Erlebens, Fühlens und Glaubens zieht. — Diese Tendenzen gelten heute gleichermaßen für die weltliche wie für die geistliche Musik. Vielleicht, daß, bisher unausgesprochen, hinter ihnen das Ziel der Aufhebung solcher Grenzlinien überhaupt verborgen liegt. Für die protestantische Kirche gilt dann aber ganz besonders, daß nur ein neuer kirchlicher Geist eine neue Kirchenmusik hervorbringen kann. Auch er kann die Pflege alter Glaubenszeugnisse schließlich erst fruchtbar werden lassen. Ohne diese Vorbedingung wären wir unweigerlich dem Verfall in historischem Genüßlertum, in Snobismus preisgegeben.

Damit könnte für die protestantische Kirchenmusik die Lebensfrage überhaupt gestellt sein. Aber es wäre ein trüber Ausblick, bliebe nicht das Vertrauen, der Glaube. Und zwar gleich ein Glaube, dessen Gewißheit auch Sicherheit gibt durch seine Existenz im Sinne eines Immanuel Kantschen Postulates. Man hat zwar in letzter Zeit häufiger das Wort von der „Schicksalstunde der evangelischen Kirche" vernommen, meist in negativem Sinne. Und nicht wegzudiskutierende Tatsache ist es ja auch, daß die Kirche — man darf wohl sagen, die beider Bekenntnisse — heute

nicht in dem Maße im lebendigen Bewußtsein des Volksganzen verankert ist, wie es jede Religion ja mit Recht für sich beansprucht. Dem möchte man aber doch mit allem Nachdruck gegenüberhalten einen Hinweis auf all die Männer und Kräfte, die mit ihrer ganzen Persönlichkeit an dem Werke schaffen. Ferner kann man sicher in den Bewegungen, die heute unser ganzes geistiges Leben revolutionieren, und die nicht zuletzt auf kirchenmusikalischem Gebiete erhöhten Durchbruchswillen einsetzen, als Fundierung und Grundtrieb eine religiöse Orientierung erkennen. Darum mag man schließlich ob des Ausganges dieser „Schicksalsstunde" beruhigt sein. Man darf wohl glauben, daß sie unserer protestantischen Kirche, mag die Gegenwart sie noch so erschüttern und aufrütteln, letzten Endes zum Heile ausschlagen wird. Und damit ist dann auch der Fortbestand der protestantischen Kirchenmusik gesichert. Nicht jedoch dadurch, daß etwa die Ausdruckswelt eines Bach zum artbestimmenden Symbol erhoben würde. Das ergäbe schließlich eine zum Aufgeben alles Eigenen führende Selbstverstümmelung. Sondern dieses Fortwirken muß *kontinuierlich* sein, *gebunden im Geist, nicht gefesselt durch die Form*: Kontinuität-Wandlung des Lebendigen.

Anton Bruckner

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart

Wenn die schöpferische Kraft eines Tondichters das gewöhnliche Maß überragt, befindet sich Mit- und Nachwelt in der Lage des Beschenkten, — wir nehmen entgegen, was ohne unser Zutun entstand. Es ist besonders kostbar, weil es den Gesetzen des Marktes enthoben bleibt. Wir können nicht sagen, Männer wie Bach oder Beethoven haben den Bedarf an Fugen, an Sinfonien gedeckt. Ebenso steht es auch um Bruckner: niemand, auch Wagner nicht, hatte eine Vorstellung, zu welcher Höhe die Sinfonie noch emporsteigen könnte, bis Bruckner sie emporführte. Das Innenleben ist unberechenbar, und es gehorcht keineswegs den Gesetzen von Angebot und Nachfrage.

Wie nun die musikalische Eingebung lediglich aus innerem Quell fließt, so ist es auch an uns, die Innerlichkeit aufzubringen, welche den Bewegungen der Musik folgt. Der Ton bedarf des Widerhalls, um Kraft zu gewinnen, ein Meisterwerk pflanzt die Eigenbewegung des Urhebers in die Seelen hinein fort. Alle Wirkung hängt davon ab, ob des Hörers Gemüt mitschwinge oder hart bleibe. Gewiß geschieht in der Gegenwart viel, um die gemütliche Seite des Lebens zu schwächen. Dem stehen aber andere Kräfte gegenüber, welche das Seelische zu um so stärkerer Selbstbehauptung bestimmen. Denn bei allem Druck von außen behält die Seele, wenn sie will, ihr Reich für sich. Das Fühlen ist eine Angelegenheit, über die sie selber und sonst keine andere Macht entscheidet. Auch im sorgenvollsten, zeitknappsten Berufe läßt sich ein Innenleben bewegbar erhalten.

Jeder, der dies vermag, ist in der glücklichen Lage, folgen zu können, wohin uns Bruckner führt: in ein Reich der Stille, aus dem reine, vom Geräusche des Tages unberührte Klänge heraufdringen. Man denke an die Art und Weise, wie Bruckner viele Sätze und Werke einleitet, mit jenem feinen Zittern nämlich, das

sich regt, wenn aller Lärm verstummt, mit jenem Aufhorchen, das die Schwingung der Seele zu lockern beginnt.

Was sich dann rührt und bewegt, ist natürlich in jeder der 9 Sinfonien von unterschiedlichem Ausdruck, überall aber von einer Kraft, wie sie nur das stark gepflegte Innenleben äußern kann. Darum zeigt sich auch als Kennzeichen, das jedem auffällt, die Fülle dessen, was man unter erstem Thema versteht. Manchmal, so in der 7., dehnt es sich weit aus; manchmal spaltet es sich in zweierlei Bildungen, z. B. in der 3., 4., 9. Ueber große Zusammenhänge muß man hören, um Richtung und Ziel zu behalten. Auch ist, was den Ausdruck betrifft, der Sinn für eine gewisse Größe, für Stolz und Trotz und Tatendrang nötig, um den ersten Hauptthemen Bruckners ein freudiges Echo zu bereiten.

Die zweiten Themen bringen allerhand Gegensätze zur vorderen Gruppe. Sie führen in noch tiefere Innerlichkeit, etwa durch das Antönen des Choralmäßigen, oder sie entspannen durch Hinwendung zum Lieblichen. Die köstliche Art, wie sie oft zu singen anheben, zaubert auch Bilder der Natur vor unsere Seele; manche wollen die Landschaften der österreichischen Heimat wiedererkennen. Ein Recht darauf, hier etwas wie die Natur wiederzufinden, gibt uns die wunderbare Anmut der musikalischen Formung. Sie hat in der Tat etwas mit dem gemein, wie die Natur hervorbringt: das Fehlen jeder Absicht, jeder Aufwertung, jeder Werbung. Diese Gebilde gefallen, ohne gefallen zu wollen. Wie die Blumen, die auch blühen, wenn wir sie nicht bewundern, wie die Quellen, die immer sprudeln, auch wenn sich kein Wanderndender an ihnen erfrischt.

Was aber das Choralmäßige mancher zweiter Themen betrifft, so fühlen wir, daß solches nur einem Meister einfallen konnte, der durch und durch religiös gesinnt und gefestigt war. Der Tondichter gibt jenen Choralstellen nicht etwa wie in der Oper den Anhauch einer vorübergehenden Stimmung, die bald wieder ins Weltliche umschlägt, sondern ein Wesentliches seiner Kunst kommt dort zum Vorschein. Wir betonen aber, daß Bruckners Frömmigkeit nichts Eiferndes und auch nichts Kränkliches hat. Sie äußert sich in den kirchlichen Gesangwerken ebenso gesund wie in den Sinfonien. Das heißt, sie gründet in einem starken, unmittelbaren Gefühl des Jenseitigen.

Sehr mannigfaltig ist das, was Bruckner im Allegro nach dem zweiten Thema bringt. Bisweilen hebt es wieder gesangvoll an, bisweilen ist es eckiger und zackiger noch als das erste Thema. Auch kann es wie dieses gespalten sein. Die Hauptsache bleibt, daß der Sinfoniker die Bedeutung eines dritten Themas klar erkannt hat: es gibt dem ersten Hauptteile des Allegros Abschluß und Ausgleich. Der Tonschöpfer bewährt sich da als tiefen musikalischen Denker.

Ebenso formsicher vollzieht er die weitere Verarbeitung der musikalischen Gedanken. Woher kommt es nur, daß seine Durchführungen, dann die Schlußsteigerungen nach der Wiederholung so packen und mitreißen? Es ist der Kern seiner Themen, der die Kraft zum Wachstum hergibt. Kurzatmige Einfälle können wohl Stimmung erzeugen, aber nicht jene Hochspannung durchhalten, wie sie einem Brucknerschen Sinfoniesatze eignet. Angesichts der Ausdehnung klagt der Hörer oft über Ermüdung. Diese Beschwerde ist heilbar, falls sie nicht etwa körperlichen

Anlässen entspringt. Seelisch betrachtet muß ermüden eine Folge von Eindrücken, deren Zusammengehörigkeit und deren Ziel fraglich bleibt. Es ist eine Täuschung, wenn man glaubt, Bruckner gäbe in einem langen Satze so etwas wie ziellose Fülle des Unvereinbaren. Die Schuld liegt am Aufnehmenden, sofern er größere Zusammenhänge noch nicht zu ordnen gelernt hat. Sobald er sich in ihrer Bewältigung übt, muß er Bahnen und Ziele dieser Musik klar vor sich erblicken. Gerade hinsichtlich der Form und der Folge sind wir am ehesten in der Lage, uns gegenseitig zu verständigen. Das Brucknerbuch von Kurth enthält über den Zusammenhang der Sinfonien Feststellungen, die nicht bloß den Reiz der Neuheit haben, sondern genau durchdacht sind.

Wer aus dem Allegro ein Zutrauen zu Bruckner geholt hat, der wird auch im Finale, das am meisten umstritten wurde, dieselbe Kraft des Aufbaues vermuten. Solches Vertrauen führt sicherer zum Ziele, als wenn man den Weg des Zweifels einschlägt.

Das Brucknersche Finale ist grundsätzlich vom Allegro verschieden. Es hat sein eigenes Gepräge. Die Gegensätze verschärfen sich, die Erregung wird heftiger und sie schwingt in Schlägen, deren Pendel weiter ausgreift. Die Themen des Finales sind an sich schon so eigenartig, daß sie in kein Allegro recht hineinpaßten. Am schärfsten hat wohl die Sechste den Unterschied zwischen Allegro und Finale herausgemeißelt. Der herben Art des Tondichters entspricht es, die Gegensätze auch einmal ohne jede Abschwächung zusammenzugeben. Etwas Aehnliches findet sich in der Sage, wo ein Held zugleich zornig und mild, schrecklich und gütig sein kann.

Zu solcher Eigenart kommt noch ein anderes Merkmal der Schlußsätze: während sie sich in gedachter Weise vom Allegro entfernen, bereitet sich in ihrem Verlaufe ein Umschwung vor, der zum Anfang des Allegros zurückleitet. Also muß sich das Finale dem Allegro zuletzt doch wiederannähern. Der Unterschied und die Rückkehr: das sind gewiß zwei Aufgaben, die höchste Anspannung erfordern. Was Ziel und Ende der Sinfonie betrifft, so strebt Bruckner immer der höchsten Erhebung zu. Niemals steigt er am Schlusse wieder zur Gemächlichkeit, niemals bewirkt er den sogenannten Kehraus, noch weniger einen Untergang in Betäubung oder Verzweiflung, wie Berlioz.

Zwischen Allegro und Finale liegen die beiden von Beethoven schon geprägten Gebilde des Adagios und des Scherzos. Ihnen ist Bruckner treu geblieben. Eine Abwandlung in matterem Ausdruck lag ihm fern. Eher hat er beiderlei noch bestimmter entwickelt. Das Beethovensche Adagio, die Schöpfung selbstbewußter Innerlichkeit, steht an der Schwelle eines unruhigen Zeitalters, selber eine Welt voll Ruhe, abgetrennt von allem sichtbar Bewegten. So gewiß die Gegenwart an Lärm jeder Form und Stärke immer mehr zunimmt, so gewiß regt sich in ihr eine Gegenkraft, welche der Seele zurückgibt, was ihr gehört, und das ist die ruhende Betrachtung der Dinge, das über ihnen Schweben, ohne sie zu berühren. Der Grieche liebte einst jene betrachtsame Ruhe, weil sich in ihr ein reiner Spiegel des Erkennens herstellte. Der Norden wandelte die Freude am Erkennen in eine Lust des Erfühlens. Aus einer etwas kleinbürgerlichen Empfindsamkeit steigerte Beethoven jene weite Gefühlswelt heraus, die sein Adagio ins Große emporhebt. Und Bruckner

goß noch all seine religiöse Inbrunst hinein. Dabei vermute man aber keine starre Feierlichkeit! Sein Adagio hat Steigerungen wie das Allegro oder Finale, nur von anderem Ausgang her. Es kündet Schmerzen wie die Ecksätze, nur aus anderer Tiefe heraus; man höre das der Neunten!

Das Scherzo kann man würdigen als Ausdruck der lauteren, naturgegebenen Lebensfreude. Es ist viel Ungestüm darin, doch nicht von zerstörender Art, sondern als wehte ein Ansturm göttlichen Schöpferwillens über die Erde. Jugendkraft und Kindlichkeit, auch kindliche Träumerei walten namentlich im Trio. Der Rhythmus, der alles zu sich zwingt, legt natürlich die Vorstellung des Tanzes nahe. Bruckner liebt Tänze von edel beschwingter Linie kindlich anmutig, kraftgezügelt. Ihr Frohsinn hat seine eigene Kultur. Von den Mittelsätzen, von Adagio und Scherzo der Brucknerschen Sinfonie sind bei vielen die ersten Eindrücke ausgegangen, die zur Befassung mit dem ganzen Werke anregten. So tun wir auch heute gut daran, ihre Kenntnisnahme voranzustellen und als beste Einführung zu empfehlen.

Wenn ich zum Schlusse der praktischen Musikpflege gedenke, so wird man mir nicht verargen, wenn ich auf meine bei Peters erscheinenden Auszüge für zwei Klaviere verweise. Sie geben auch dem Einzelspieler, nicht bloß einem Paare, die Möglichkeit, sich in Bruckners Stil einzuleben, weil die Stimmen in zwei selbständige Anteile zerlegt sind. Die sorgfältige Angabe der Instrumentierung legt zugleich eine Art vereinfachter Studienpartitur vor, die dem Laien mehr musikalische Wirklichkeit gibt, als das prunkende Nachlesen aus der Orchesterpartitur.

Die Musik in Linz und Oberösterreich

Aus alter Zeit ragen die hehren Gestalten der Minnesänger von Kürenberg und Dietmar von Aist hervor, Zeugnis gebend von der Freude unserer Landsleute für Poesie und Musik. Im 13. Jahrhundert gründete sogar Abt Friedrich I. eine regelrechte Musikschule in Kremsmünster; später blühten die Kantoreien und muntere Spielleute zogen fröhlich von Stadt zu Stadt dahin. Inniger Pflege erfreute sich der Meistergesang in Steyr und Wels; hier weilte sogar Hans Sachs, an dessen Anwesenheit eine Gedenktafel wachsam erinnert. Es kamen Zeiten, wo die Menschen wenig für die Kunst übrig hatten; wollte man Theater oder Musik hören, mußte man die Klöster und Abteien aufsuchen: St. Florian, Kremsmünster, Lambach, Garsten u. a. Ein Mann von großem Tatendrang erstand dem Lande erst im 18. Jahrhundert in P. Georg Pasterwitz, einem glühenden Verehrer Glucks; in seiner Eigenschaft als Regens chori des Stiftes Kremsmünster schrieb er auch lateinische Messen, Psalmen, Kantaten. Noch wären Leonhard Paminger († 1567) als Motettenkomponist und Paul Peurl (17. Jahrhundert), der Schöpfer unserer deutschen Variationssuite über gleiche Themen, in Ehren zu nennen, doch sind das nur vereinzelte Erscheinungen.

Reges Leben entwickelte sich erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, wozu die bürgerliche Gesellschaft in den Städten Linz, Wels, Steyr wesentlich beitrug: Pflege der Kammermusik, Freude an den Operndarbietungen, Gründung von Orchestern. Die Wiener Großmeister bis Schubert weckten den Allgemeinsinn für Musik! Allmählich rückten die bodenständigen Talente ans Tageslicht: der Mozart-Schüler Fr. X. Süßmayr, der des Meisters „Requiem“ beendete und am „Titus“ mitarbeitete, J. Roser von Reiter, Schöpfer eines „l'harmonie parfaite“ benannten Instrumentes, und J. B. Schiedermayr, bekannt durch viele Kirchenmusikwerke. Die Klassiker standen in inniger Verbindung mit Oberösterreich: Mozart weilte 1783 und 1785 in der Landeshauptstadt und komponierte daselbst seine „Linzer Sinfonie“, Beethoven war 1812, 1814, 1815, vielleicht auch 1821 bei seinem Bruder Johann Nicolaus zu Besuch in Linz und ebendahin kam der sangesfrohe

Schubert zum Besuche seiner vielen Freunde, vornehmlich der Familie Schober. Nennt man den Namen des Wiener Liederfürsten, so denkt man sofort an J. M. Vogl aus Steyr, den ersten berühmten Schubert-Sänger.

Im 19. Jahrhundert schenkte uns das Land einen Großmeister der Tonkunst Anton Bruckner, dessen Ruhm heute die ganze Welt erfüllt. Neben dieser Sonne leuchten viele Sterne, mancher kleiner, dieser weniger hell: W. Kienzl, der volkstümliche Schöpfer deutscher Opern, Josef Reiter, der Meister der Ballade, Josef Gruber, ein weithin bekannter Kirchenkomponist. J. Ev. Habert und M. Einfalt fanden in Oberösterreich ihre zweite Heimat, Franz X. Glöggl war ein begabter Musikschriftsteller, gegenwärtig sind Fr. Neuhofer und F. X. Müller tonangebend in der kirchlichen Tonkunst. Die modernste weltliche Richtung ist durch Amadé v. Pereira und W. Zehenter wirksam vertreten.

Als Musikstadt nimmt *Groß-Linz* einen wichtigen Rang in Oesterreich ein. Der Musikverein darf sich rühmen, einen A. Göllerich zum Leiter gehabt zu haben; derzeit hat Prof. A. Klietmann den Posten eines artistischen Direktors inne. Ihm zur Seite steht ein Stab gutgeschulter Lehrkräfte, der „österreichische musikpädagogische Verband" unterhält eine kräftige Ortsgruppe und die „österreichische Musiklehrerschaft" hat erst kürzlich eine Landessektion ins Leben gerufen. Die Kirchenmusik steht auf hoher künstlerischer Stufe; besonders gute Darbietungen sind im alten und neuen Dom, desgleichen in der Stadtpfarrkirche zu hören. Das Landestheater bietet unter Hugelmann gute Vorstellungen auf den Gebieten der Operette und des Singspiels; zahlreiche Gastspiele der Wiener Volksoper bereichern den Spielplan in bester Weise. Das Gesangvereinswesen ist besonders stark entwickelt: Sängerbund-Frohsinn, Einklang, christlich-deutscher Gesangverein, der Linzer Männergesangverein und „Echo" haben weithin einen guten Klang.

Einen wesentlichen Faktor stellen die Bildungsvereine „Urania", „Verein für christliche Volksbildung" und die „Kunststelle" dar; geschlossene Musikabende, Vorträge Wiener Quartettvereinigungen (Prix, Prill, Sedlak-Winkler) bieten dem musikhungerigen Publikum genußreiche Stunden.

Die Orchesterfrage ist leider noch immer nicht gelöst: das Linzer Musikerbundorchester leistet treffliche, ganze Arbeit, die Alpenjägermusik (Kapellmeister Damberger) und der Konzertverein (früher Tonzunft) vollbringen tadellose Leistungen, aber ein großer, geschlossener Orchesterkörper, wie er in Wien, Graz, Salzburg vorhanden ist, fehlt in Linz vollends! Noch wäre in Ehren der Darbietungen der Bundes-Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalt (musikalische Leiter Fr. Neuhofer und C. Preiß) zu gedenken; aus den letzten Jahren ragen die Bruckner-, Beethoven-, Kienzl-Feiern als Marksteine hervor. Die Zahl der Musikschriftsteller ist mit Rücksicht auf Wichtigkeit und Bedeutung des Zweiges groß; manch bekannter Name taucht da auf: A. Göllerich und O. Bahr sind leider schon gestorben, Gräflinger führte lange den Reigen an, nun stehen L. Commenda, Dr. Corn. Preiß, H. Ruth und A. Riegl im Vordertreffen. Eine dankbare Nachwelt errichtete Mozart, Beethoven und Bruckner Gedenktafeln; ein Ehrenmal für Schubert soll im kommenden Jahre erstehn.

Wels gebührt der zweite Rang unter den Musikpflegestätten Oberösterreichs, wo Hans David Nadler, Musikdirektor Prötsch und Kapellmeister Handl die Führung inne haben. Die städtische Musikschule ist gut organisiert, die beiden Orchester des Alpenjäger-Regiments und der Welser Gemeinde brauchen keine Konkurrenz zu scheuen. Die Liebe zum Gesange erweisen die Leistungen des Bach-Chores, Männergesangvereines und Welser Kinderchores. Stilvolle Kunst bietet der evangelische Kirchenchor, gute geistliche Musik kann man in der Stadtpfarrei hören. Die Leistungen im Theater sind die gleichen wie in der Landeshauptstadt, nachdem das Linzer Ensemble zweimal wöchentlich in Wels spielt. Schöne Darbietungen der letzten Zeit waren bei den Feiern für R. Wagner, Beethoven, Bruckner, W. Kienzl und Engelsberg zu hören.

Steyr, das österreichische Nürnberg, kann als drittes Glied im Bunde genannt werden. Das Theater vermag allerdings nur bescheidenen Ansprüchen zu genügen, die Kinovorführungen stehen auf einer niedrigeren Stufe denn in Linz oder Wels, ständige Militärmusik gibt es auch nicht; dafür leistet die „Steyrer Urania" in jeder Hinsicht wertvolle Kulturarbeit und an guten Konzerten ist in der Stadt zum Glück kein Mangel. Musikdirektor Prinz und der Musikvereinsvorstand Dir. Schmied halten das Szepter fest in Händen. Die Schule des Steyrer Musikvereins

ist ernst zu nehmen und auch die sonntägigen Hochämter in der Stadtpfarrkirche bezeugen Geschmack, wie nicht minder Sinn für gute Kunst, was auch den dortigen Gesangvereinen nachzurühmen ist.

Kleine Musikzentren stellen *Vöcklabruck*, wo Prof. M. Auer, der Bruckner-Apostel, waltet, und *Ried* im Innkreis dar; hier lebte einst Robert Führer, heute ist Dr. König die Seele echter Kunst.

Im Sommer zeigt Oberösterreich ein ganz anderes Musikbild als im Winter; das hat seinen Grund in den zahlreichen Kurörtern und Sommerfrischen des schönen Landes. Der Vorrang gebührt *Gmunden*: im Kurtheater spielt das Linzer Ensemble auf Teilung, die Kurmusik stellt der „Linzer Musikerbund" bei. Der junge Habert, ein ausgezeichneter Tonkünstler, schreitet in den Bahnen seines großen Vaters ehrsam weiter: er leitet die Kurkapelle, deren Programme als Muster für manches Orchester dienen könnten und in der Pfarrkirche waltet er mit Umsicht seines Amtes als Regens chori. Viele anerkannte Meister der Musik weilten gern und oft in Gmunden; es sei nur an Fr. Schubert, Brahms (Gmunden besitzt ein eigenes Brahms-Museum), Goldmark und J. Brüll erinnert.

Dieselbe Großzügigkeit beobachten wir in *Ischl*. Die Kurkapelle unter Hummers Stabführung wagt sogar Sinfoniekonzerte (Wagner, Schubert, Beethoven-Abende), im Theater herrscht Jarno, der manche Berühmtheit herbrachte. In der alten Kaiserzeit wurden sogar Opern in vornehmer Aufmachung gegeben. Im Sommer schlugen Brahms, Hanslick, Kalbeck, Johann Strauß, von den Neueren Leo Fall, Fr. Lehár und O. Straus ihr Zelt hier auf. — Ein ausgesprochenes Heilbad stellt *Hall* dar; gute Kurmusik, geleitet von A. Klietmann, ein von Direktor Rolett geschickt geführtes Sommertheater, Kino und Jazzband befriedigen den ernsten Musikfreund ebenso wie den seichten Genußmenschen . . .

Der Herbst ist wieder ins Land gezogen, die Freuden des Sommers sind vorüber, Sänger und Musiker haben ihre ständigen Wirkungsstätten aufgesucht. Der ernste Mensch hält Einkehr, erforscht sein musikalisches Gewissen und findet Erbauung, Stärkung in der geistlichen Tonkunst, die er in reinster Weise doch nur in den entlegenen Abteien, Klöstern (Lambrecht, Kremsmünster) hören kann. Der Oberösterreicher pilgert nach dem Stifte *St. Florian*, wo sein gottbegnadeter Meister Anton Bruckner die letzte Ruhestätte gefunden hat; in der herrlichen Kirche spielte er die große Orgel, in der düsteren Kirchengruft bettete man seinen Leichnam zur ewigen Rast, wie es der Künstler gewünscht. Heute ist St. Florian in aller Munde, denn Dr. Nicolussi hält die alte Tradition aufrecht und der „Bruckner-Bund" sieht im Geiste sein Festspielhaus dort prangen. *Cornelius Preiß, Linz a. D.*

Stilistische Elemente im Opernschaffen der Gegenwart

Von Prof. Dr. Georg Anschütz, Universität Hamburg

Noch keine Zeit hat es vermocht, über sich selbst zu völliger Klarheit zu gelangen. Erst die Nachwelt kann Wert und Unwert, wahren Fortschritt und Verfall dessen beurteilen, was zeitgenössische Denker und Künstler schaffen. Gewinnt doch erst sie die nötige geistige Entfernung, die nicht nur zu größerer Objektivität, sondern auch zu besserer Uebersicht der Entstehungszusammenhänge führt. Trotzdem dürfen wir uns dem Gegenwartsschaffen gegenüber nicht neutral verhalten. Hier bedarf es recht ausgiebiger Aussprachen, um ebenso das allgemeine Urteil und damit die Vertiefung in künstlerische Eindrücke zu fördern, wie die Schaffenden anzuregen oder, wo es nötig ist, zur verlorenen Selbstkritik zurückzuführen. — Schwieriger als Erkenntnisse und Urteile in Sachen der engeren Wissenschaften sind solche gegenüber dem Kunstschaffen. Unsere Eindrücke werden hier von einer solchen Fülle persönlicher Kenntnisse, Vorlieben, Wünsche und Stimmungen beeinflußt, daß selbst dem nach Bildung und Anlage berufenen Kritiker die Meinungsäußerung nicht selten schwer wird oder daß andererseits das persönlichste Fühlen und Erleben mit ihm durchgeht. Der wahre Kunstkritiker ist nur in *einer* Schicht seiner Seele der analysierende, zerpflückende, vergleichende und abwägende Denker. Im *Grunde* seines Ich muß er selbst Künstler sein und mit ihm die Ueberfülle des Erlebenkönnens teilen. Das bedeutet aber die Quelle aller Subjektivität, die sich mit eigentlicher Kritik nicht verträgt. So wird

er gleichsam zu einer Doppelseele, in der sich Wissenschaft und Kunst, Denken und Fühlen, Zerlegen und Schwärmen vereinen.

Es darf aus diesen Gründen nicht verwundern, wenn wir gerade über das Gegenwartsschaffen in der Musik und über einzelne Werke die größten Widersprüche finden. Was bedeutet aber überhaupt dieses Gegenwartsschaffen? Verhält es sich mit ihm ähnlich wie zur Zeit Bachs, Beethovens oder Wagners? Keineswegs! Damals gab es eine Kunst, die gelehrt und gelernt wurde, und der Meister erwuchs auf einem festen Boden überlieferter und höchstens noch auszubauender Formen. Heute steht die Harmonielehre noch in Büchern, sie wird gelernt, um oft vergessen oder negiert zu werden. Fuge und Sonate, diese „zwei Kulturen der Musik" nach August Halm, gehören der Geschichte an, und einen wirklichen Ersatz für diese geschlossenen Formen haben wir nicht. Der Schaffende ist frei. Er kann aus der Vergangenheit schöpfen, wenn er mag; er kann es lassen und das Ueberlieferte durch eigenmächtige, inspirative, konstruierte, launenhafte Gebilde ersetzen; ja er kann beides miteinander mischen und ein bizarres Durcheinander von Altem und Neuem schaffen. Man hindert ihn nicht, vielleicht findet man ihn sogar genial, übergenial, unerhört eigenartig, neu und bahnbrechend. Woran sollen wir solche Urteile und ihre Berechtigung prüfen? Etwa an unseren Gefühlen und Stimmungen, die uns beim Anhören erfüllen? An unserem Eindruck, daß etwas Neues und Großes vorliegt? Vielleicht muß auch das mitwirken. Aber das Kunstwerk und sein Wert erschöpft sich nicht in diesen *subjektiven* Elementen. Es ist ein *objektives* Gebilde, das nicht zu wenigen, sondern zu vielen Menschen sprechen, das eine Generation überdauern will, sofern es ein Kunstwerk ist. Da fordern wir von ihm in erster Linie innere Treue, Einheitlichkeit, Geschlossenheit, *Stil*. Der einzelne von uns braucht einen einzelnen Stil nicht als sein Ideal zu betrachten. Ihm mag aus der Vergangenheit die Art Händels oder auch Haydns zu einfach, diejenige Beethovens zu eckig und launig, diejenige Wagners zu schwülstig sein. Aber Stil und innere Treue kann er diesen Meistern schlechterdings nicht absprechen. Wie steht es nun um diesen Stil in der Gegenwart? Haben wir ihn überhaupt, und in welchen Formen ist er zu finden? Die Antwort hierauf mag an drei typischen Beispielen erörtert werden.

Erich Wolfgang Korngold wird in unseren Tagen wieder viel genannt. Das „Wunder der Heliane", sein neues großes Werk, hatte in Hamburg und anderswo den „Riesenerfolg", von dem man stellenweise schon hören konnte, ehe das Werk aufgeführt wurde. Die Einstudierung und Inszenierung wurde mit einem rührenden Eifer betrieben, kein Mittel wurde vergessen, um das Szenische ebenso wie das Musikalische aufs höchste zu steigern. Die Ansichten waren trotz des mehrfach ausverkauften Hauses stark geteilt. Die Hamburger offizielle Tageskritik feierte Korngold als den großen Helden des Tages, sein Werk als einen genialen Wurf und seinen Stil als der Ueberlieferung unserer Hochromantik treu, ohne daß aber tiefere stilistische Analyse unternommen worden wäre. Allerdings sind gewisse Fäden zur Romantik unverkennbar. Lange Partien des Werkes sind „tonal", sie versetzen uns in die wohlbekannten Welten Richard Wagners und Puccinis. Andere Teile, wie die Volksszene, weichen stark von dieser Ueberlieferung ab. Sie können nicht zu Unrecht als „atonal" oder gar als „expressionistisch" bezeichnet werden. Andere wieder sind von „impressionistischen" Zügen durchsetzt. Bei diesem Nebeneinander verschiedener Stiltendenzen findet sich allerdings auch ein häufig durchbrechendes Charakteristikum: Die langgezogene Linie, die in vielem an die langatmige Gesangsweise orientalischer Völker erinnert und für den abendländischen Geschmack leicht etwas Eintöniges und Ermüdendes bekommt. Man kann aus ihr wohl schließen, daß Korngold selbst eine stark lyrische Natur im Sinne der Gefühlsschwelgerei ist. Das Dramatische wie auch das eigentlich Romantische im Wagnerschen Sinne steht hinter dieser eigenen Sentimentalität stark zurück, und wo es formal dennoch hervortritt, haftet ihm der Charakter des Kopierten, Erlernten, Uebernommenen an, nicht der Zug natürlicher Ursprünglichkeit und Echtheit. Das Kompositionstechnische des Werkes hat entschieden formale Vorzüge. Aber hinter der Form vermißt man als Aequivalent die innere Erlebnisfülle, die Quelle, aus der alle Form entspringt. — Es mag sein, daß mancher Meister auf seine Stoffe, die er vertonte, zufällig verfiel. Ganz belanglos ist diese Wahl in den meisten Fällen dennoch nicht. Korngolds Text, inhaltlich und bühnenmäßig äußerst schwach, nennt sich ein „Mysterium". In Wahrheit ist er eine billige dichterische Phantasie, die nur durch die Kraft guter Darstellung zu einiger Wirkung gelangen kann. Lyrik und ungelöste Spannung durchziehen ebenso die Musik wie den

Text, während das Theatralische des Ganzen bisweilen an die Pantomime grenzt. Dort, wo man die Krönung des Ganzen erwartet — am Schluß —, erfolgt eine süßlich-sentimentale Auflösung der Handlung wie der Musik, bei der in einiger Entfernung Isoldes Liebestod Pate gestanden hat. Alles in allem ein Werk, das nach dem Vorgange Wagners, Strauß' und Puccinis musikalisch-technisch nicht mehr überraschen kann, das aber arm an originellen Gedanken ist und typisch das Wollen und äußere Können unserer Zeit — und das Versagen in der Ausführung kennzeichnet. Es steckt im Alten, ohne seinen Geist zu atmen, läuft sich in abgebrauchten Formeln lahm und sucht gelegentlich nach etwas Neuem, ohne es zu erhaschen. An Stileinheit und Stilechtheit gehört es zu dem Schwächsten, was uns die Gegenwart bietet. Und wie kann man diesem Werke ein Halleluja zusingen? Wir leben im Zeitalter der Reklame und der Massensuggestion. Wir leben im Zeitalter des Suchens und Nochnichtgefundenhabens. Wir leben im Zeitalter des Neuen, wir sehen und verstehen es noch nicht, und wir sind vielleicht glücklich, wenn wir mit Emphase von einer jungen schaffenden Kraft machtvoll in die Ausklänge verflossener, aber uns noch geläufiger Kulturen zurückgeworfen werden.

Kreneks „Jonny spielt auf" hat äußerlich eine ähnliche Vorgeschichte für die Oeffentlichkeit. Sein Autor ist ein junger Künstler, schon bekannt durch andere Werke, von dem man manches, wenn nicht sogar viel erwartet. Bühnentechnisch widmete man auch diesem Werk eine enorme Sorgfalt, ja man arbeitete mit dem Autor Hand in Hand und beriet ihn in seinem Schaffen. Durch Sonntagsaufführungen mit ermäßigten Eintrittspreisen wurde die Propaganda für das Publikum unterstützt. Vielleicht ist ja der „Jonny" das epochemachende Werk, auf das man schon lange wartet. — In der Tat hält Korngolds „Heliane" den Vergleich mit „Jonny" kaum aus. Es ist ein frischer, lebendiger Hauch, der aus dem Werke spricht. Unbekümmert und fast frech, aber nicht überladen in der Instrumentierung setzt die Musik ein und gibt gleich zu verstehen, daß hier von Tonalität nicht viel erwartet werden darf. Was diese neuen Stiltendenzen besagen wollen, läßt sich schwer beurteilen. Altes im üblichen Sinne sind sie nicht, und sofern sie neu sind, müssen wir erst langsam ihren Sinn zu verstehen suchen. Aber sie wirken erfrischend und belebend, und nach einiger Einpassung des Ohres, zumal wenn dieses an exotische Weisen und andere „atonale" Werke schon gewöhnt ist, beginnt man, im Geiste des Komponisten zu schwimmen. Freilich, mit der Stilechtheit und Stilreinheit ist es auch hier eine peinliche Sache. Krenek ist selbständig und neuartig, aber plötzlich verläßt er diesen Geist — und steht auf „tonaler" Basis. Man erkennt deutlich gewollte, nicht nur hineingehörte Tonarten, Dur- und Moll-Akkorde, Harmonie und Disharmonie, man fühlt sich wieder einmal wagnerisch angehaucht, und alle möglichen sonstigen Assoziationen und Vergleiche drängen sich auf. Aber mit diesem Stil-Dualismus sind wir nicht am Ende. Krenek verherrlicht, typisiert und idealisiert die Jazz-Musik. Was das Alltagsleben an Eindrücken dieser Art geboten hat, wird orchestral und kompositionstechnisch verarbeitet. Der Jazz erscheint als die „Idee" des Jazzes, als der Jazz an und für sich, als der stilisierte und typisierte Jazz. Und mag er auch seine Formen auflösen, er präsentiert sich uns im Geiste von allen Seiten, in seiner charakteristischen Instrumentierung, im Gesang, im Rhythmus, am Klavier. Aber er bleibt, wie auch im praktischen Gebrauch, *tonal*, d. i. er steht in Tonarten, Harmonien und Disharmonien, er wird nicht zur urwüchsigen Naturmusik, wie man es auch hätte machen können, um Stilechtheit im „atonalen" Sinne zu erstreben. Es sind also mindestens drei Stilelemente im „Jonny": „Atonales", „Tonales" im üblichen Sinne und Jazz, wobei zu bedenken ist, daß der stilisierte Jazz die Stilisierung einer Stilisierung bedeutet; denn schon der übliche Jazz ist kultivierte Naturmusik oder besser: er besteht aus Elementen der Naturmusik, übertragen auf den Boden unseres abendländischen Musiksystems, er ist „temperiert", wie wir mindestens seit Bach musikalisch denken und auffassen. — Man kann trotzdem diese Vielheit der Stile im „Jonny" nicht als einen offensichtlichen Widerstreit bezeichnen, wie er in der „Heliane" besteht. Das Werk stellt sich bewußtermaßen auf den Boden unserer Zeit, und unsere Zeit ist zerrissen und stilistisch gespalten. Warum soll man nicht ein solches Zeitbild durch diejenigen stilistischen Elemente erfassen, die seinen Charakter ausmachen!

„Jonny" ist musikalisch und textlich eine Einheit. Wie bei der „Heliane" Text und Musik den gleichen sentimentalen Charakter tragen und diese Schwäche überall zur Schau tragen, so ist die Musik im „Jonny" ein gutes Spiegelbild des gedanklichen Inhalts. Man mag die Handlung

als minderwertig, wenn nicht unmoralisch abtun. Bestimmt ist ein mindestens jenseits aller Moral stehender Neger, der noch dazu eine wertvolle Geige stiehlt und mit ihr ins Ausland entkommt, verherrlicht und umtanzt von der leichtlebigen Masse, kein Gegenstand, der inhaltlich unser Kunstideal zu verkörpern und das Theaterpublikum ethisch zu heben vermöchte. Und ob unsere Zeit sich gerade in dieser Handlung und ihren übrigen Teilen ganz charakterisiert, muß bezweifelt werden. Endlich läßt sich darüber streiten, ob das moderne Leben von dieser Seite aus, versetzt auf ein internationales Niveau, die Uebertragung in die Oper mit demselben Rechte verträgt, wie in früheren Zeiten (Mozart) die Anpassung an das alltägliche Leben in Handlung, Sprache und Inszenierung bestand. Aber wenn schon dieser Stoff gewählt wurde, so gibt er eben durch seine Aeußerlichkeit und Oberflächlichkeit, durch seinen Widerstreit zwischen Moral und Leichtlebigkeit, zwischen Ernst und Persiflage die Basis für eine zwar stilistisch zusammengesetzte, *innerlich aber doch wahre* Musik ab. Vielleicht ist der „Jonny" eines der lehrreichsten Werke in der Gegenwart. Denn der Autor verarbeitet in ihm die Reste vergangener Epochen mit dem deutlichen Suchen nach Neuem und dem alles durchsetzenden stilisierten Jazz, der als Symbol einer veräußerlichten Zeit zu gelten hat.

Mit größerer Bescheidenheit kam man mit *Ottorino Respighis* „Versunkener Glocke" heraus. Auch dieser Autor ist seit längeren Jahren der Oeffentlichkeit bekannt. Die „Versunkene Glocke" erlebte in Hamburg eine zwar schöne, aber durchaus nicht einwandfreie Inszenierung. Mit den heutigen Bühnenmitteln sollte man Wasserfälle und Quellen besser wiedergeben und den Eindruck des unvollkommenen Theatermäßigen vermeiden. — Das Werk wendet sich von vornherein nicht an die Allgemeinheit des heutigen Theaterpublikums, es trägt in allen Teilen Züge, die nicht jedermann liegen. Das Pantomimische, das den beiden vorgenannten Werken eignet, fehlt ihm. Statt dessen führt es in die mystische und verträumte Märchenwelt. Unsere Zeit ist vorwiegend nicht romantisch, nicht auf Märchen eingestellt, obwohl ihr eine Neigung zum Mystizismus nicht fehlt. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn ein durchschlagender äußerer Erfolg nach Art der „Heliane" dem Stück nicht beschieden war und der Kreis seiner Freunde ein engerer blieb. Daß wir trotzdem die sehr ansprechende Aufführung erleben durften, ist der persönlichen Beziehung des Kapellmeisters Werner Wolff zum Komponisten und seiner liebevollen Vertiefung in sie zu verdanken. Hat er doch nicht nur den italienischen Text ins Deutsche übertragen, sondern auch das Musikalische vortrefflich einzustudieren und vorzutragen gewußt. — Der hervorstechende Zug der „Versunkenen Glocke" in musikalischer Hinsicht ist das *Impressionistische*. Es ist eine auffällige Erscheinung, daß die Musik von heute noch den Impressionismus verträgt, während dieser in der Malerei ziemlich abgewirtschaftet hat. Ein moderner Komponist kann Impressionist sein, ein Maler eigentlich nicht, ohne sich dem Odium des Veralteten auszusetzen. Das ist bezeichnend für das Verhältnis dieser beiden Künste. Wir können daraus folgern, daß die musikalische Entwicklung entweder hinter der der Malerei zurücksteht, oder noch eher, daß für musikalische Stile andere Gesetze gelten als für die der Malerei. Gemeinsam ist beiden in formaler Hinsicht, daß die festen Formen negiert werden und man darauf abzielt, verwaschene Eindrücke farbiger oder klanglicher Komplexe zu bewirken. Beide suchen im guten Sinne Sinnenstimmung zu erzeugen. Die Malerei wird flächenhaft, vergißt das Räumliche und bevorzugt die Farbe; die Musik stellt das Einzelne zurück und schafft Gesamteindrücke, sie ergeht sich in verschwommener Klangschönheit. Beide stellen sich am Ausgang der Romantik ein. Sie haben noch etwas von ihr, aber es fehlt der für die Romantik typische unbedingte Ausdruckswille. Die Kunst wird durch sinnlich Aufgenommenes inspiriert und geleitet. Der Maler schaltet sein Denken und Nachsinnen im Sehen aus und überläßt sich den Eindrücken, die äußeren Gegenstände wie von selbst auf das Auge ausüben. Der Musiker schöpft ebenfalls aus der Welt des mit Ohren Gehörten. Geräusche und Klänge des Alltagslebens, Tierstimmen, Wasserrauschen, Glocken wirken hervorragend anreizend und bilden die Quelle der Inspiration. Stumme Objekte werden „tonmalerisch" charakterisiert oder umschrieben, als hätten sie auch eine solche Stimme oder eine solche Musik. Vielleicht bleibt bei der Musik im Gegensatz zur Malerei im Impressionismus noch etwas mehr Geistigkeit als bei der Malerei; denn die Musik ist eben tiefer in der Seele verankert und greift wie von selbst immer in die Tiefen.

Respighi wählte sich als Stoff die „Versunkene Glocke" von Hauptmann. Man hat darüber gestritten, ob sich dieser Text nach den früheren Versuchen anderer Musiker zur Vertonung eigne.

Diese Frage scheint nicht richtig gestellt zu sein. Denn dem Komponisten kam es bei seiner ausgeprägten stilistischen Einstellung bestimmt sehr wenig auf den logisch-gedanklichen Inhalt an. Als Impressionist muß ihm die Glocke schlechthin ein willkommener Gegenstand sein, und das Versunkensein steigert dabei nur seine Absichten. Schon der Vater des Impressionismus in der Musik, *Claude Debussy*, vertonte die „Versunkene Kathedrale"; er schuf damit eine für ihn selbst und seine Stilistik höchst charakteristisches Werk. — Gerade dem musikalischen Impressionismus gegenüber mögen die persönlichen Ansichten weit auseinandergehen. Wer selbst diesem Geist innerlich nahe steht, wer imstande ist, sich diese passive, verträumte, auf das Sinnliche im positiven Sinne eingestellte Verfassung innerlich zu eigen zu machen, der wird in Respighi einen der genialsten Meister der Gegenwart anerkennen. Wer dagegen mit aller Aktivität der Gegenwartszeit ausgestattet ist, wer das Leben nach seinem Sinn und Aufbau betrachtet, wer vor allem seine Technisierung, Materialisierung, Amerikanisierung und veräußerlichte Leichtlebigkeit, wer sein Hasten und Jagen, seinen atemlosen Rhythmus erfaßt hat und für das Wesentliche ansieht, dem wird Respighi zu den weltfremden Träumern gehören [1]. Aber schlechterdings kann man ihm eine große Stilechtheit und Stilreinheit nicht absprechen. Es mag sein, daß sich Quartenfolgen, Pentatonik oder Anklänge an diese, Ganztonfolgen und andere Exotismen nicht überall mit dem reinen Impressionismus vertragen. In der Form, wie Respighi sie einbaut, fast unmerklich, den Charakter des Mystischen, Fremden, Zauberischen nur steigernd, dürfen sie nicht als stilfremd oder gar störend bezeichnet werden. Auf alle Fälle liegt hier eine ausgeprägte Stilistik vor, wie sie im Schaffen der Gegenwart nur selten zu finden ist. Denn auch das „Tonale" und die bei Respighi nicht fehlenden Anklänge an Altes und Bekanntes fallen aus dem Rahmen nicht störend heraus.

Wohin uns die Entwicklung führt, können wir nicht mit Gewißheit sagen. Man fordert vom Kunstwerk immer wieder Echtheit und Wahrhaftigkeit. Man verlangt außerdem, daß es verständlich und wirksam sei. Beides läßt sich nicht immer vereinigen. Gerade heute sprechen äußerer Erfolg und begeisterte Annahme mehr für den Charakter der Massen, als daß sie Kunstwerte verbürgen. Unser ganzes Leben trägt starke Züge der Verflachung und Veräußerlichung, der Einstellung auf materielle und vitale Interessen. Die Kunst selbst durchlebt eine eigenartige Krisis. Sie steckt vielfach noch im Alten; sie bildete daneben aus seinen Ausklängen teilweise sonderbare Stilrichtungen; sie befindet sich endlich in einem Zustande des steten Suchens und Tastens. Erscheint somit das kunsturteilende Forum der breiteren Oeffentlichkeit kaum als berufen, über Werte und Unwerte zu entscheiden, stellt sich uns andererseits die Kunst selbst als ein zersplittertes und in seiner Gesamtheit fast gestaltloses Gebilde dar, so sinkt die Bedeutung des *äußeren* Erfolges auf ein Minimum herab. Man hat unsere Zeit mit der des dahinsinkenden römischen Kaiserreiches verglichen. Jeder von uns, für den es noch Werte und Ziele gibt, muß sich gegen eine restlose Vergleichung sträuben, denn der ethische Wille bedeutet eine Kraft, die zumal nach erfolgter Einsicht in das allgemeine Kulturgeschehen eingreifen kann. Aber eine gewisse Gemeinsamkeit läßt sich nicht ableugnen. Das veräußerlichte römische Volk war zufrieden, wenn es „panem et circenses" erhielt, wenn seine vitalen Interessen und seine Schaulust befriedigt wurde. Kunstwerke mit großartiger Aufmachung, szenisch wie musikalisch, bestechen auch heute wieder, und sie werden doppelt wirksam, wenn sie dem aus voller Berufsarbeit an die Kunststätten Eilenden etwas Verständliches, Anreizendes, wenn auch innerlich Hohles und Oberflächliches bieten. Das Kunstwerk selbst hat mit solchen Wirkungen wenig zu tun. Seine tatsächlichen Werte nicht für den Augenblick, sondern für die Menschheit überhaupt erkennen wir erst aus seiner inneren Geschlossenheit, Wahrhaftigkeit und Treue, aus seinem *Stil*.

[1] Bezeichnend, daß der realpolitische Mussolini, der revolutionäre Kunst nicht liebt, in R. den wünschbaren Vertreter italienischer Musik erblickt. — Die Schriftl.

Operntagebuch

Wiesbaden

Wie schnell nun alles wiederkehrt. Die Barockoper hat ihre 200 Jahre gebraucht, ehe Hofmannsthal und Strauß in der Ariadne mit dem Spiel spielten; Johann Strauß immerhin noch 50, um in Ravels Valse als anmutiges Gespenst zu erscheinen; *Ernst Krenek* aber nimmt nicht bloß seine Zeit, sondern auch die musikalische Geschichte vor den Zeitraffer und was gestern ästhetische Realität besaß, zitiert er heute schon unter dem Schutze des Als ob. Der erste der drei neuen *Einakter*, „Der Diktator", beschwört den Verismo — oder möchte er ihn gar nicht beschwören, sondern wiederherstellen? Dann wäre er freilich in ein kurioses Quid pro quo geraten, denn nichts ist romantischer als jener südländische Opernglaube von 1900, der die mythischen Entitäten der Oper damit zu retten meinte, daß er sie den Helden und Königen abnahm und samt all ihrem Glanz und Grauen den Kärrnern überließ. Krenek kehrt nun allerdings, o ewige Wiederkehr, von den Kärrnern zu den Königen zurück, aber es sind Könige im Frack, neben dem Sanatorium, und könnten beinahe Mussolini heißen. Beinahe, nicht ganz; dem radikalen Krenek, der die aktuelle große Politik in die Oper werfen möchte, fährt der Verismo von 1900 sehr energisch in die Parade, drängt ihn ab zum vorgeblich allgemein Menschlichen und landet bei privater Erotik. Der Diktator hier diktiert den Frauen bloß und die Passionen um ihn verpuffen strahlend und unverbindlich wie beim weiland Kärrner Alfio. Nur die Musik dazu hörte man vordem ein wenig anders. Es ist diesmal eher ein gedörrter Puccini oder, wenn man will, es ist ein Metallgerippe ins veristische Fleisch getrieben, das nach melodischem Schnitt und Dynamik den Umriß der toten Gestalt noch recht wohl wiedergibt, aber alle Feuchtigkeit tilgt. Man kennt seit dem Jonny Kreneks Kunst, die Musik im Szenischen verschwinden zu lassen; sie waltet konsequenter noch im „Diktator"; aber manchmal ergeben sich dabei sehr fremde und merkwürdige Durchblicke; etwa wie wenn man bei offener Tür im Lift durch ein älteres Haus fährt, in das er spät erst eingelassen wurde. Im Querschnitt enträtselt sich die Architektur des verwinkelten Baues; nur wird das Haus nicht neuer dabei. — Noch eiliger ist die Wiederkehr im zweiten Stück, das es als Märchen ganz unvermittelt auf das allgemein Menschliche abgesehen hat. Der Wiederkehrer ist hier Schreker, dem nicht nur die Requisiten eines imaginären Mittelalters, ein weiser Narr und ein süchtiges Weibtierchen, entlehnt sind, sondern der mit Harfen und Flöten leibhaft und versöhnlich anklingt. Ob das Glück im Winkel einer Innerlichkeit, die Krenek bislang nicht mit gar so großem Respekt behandelte, die aber schon mit der Anita des Jonny sich ankündigte — ob diese sehr private, besinnliche Innerlichkeit, die die Welt nicht verändert und die Brahms schließlich besser konnte, in Kreneks geistige Landschaft recht paßt und ob die Natur als Quelle stillen Glücks konserviert werden sollte, darüber läßt sich streiten. Jedoch das flüchtige Märchen gibt Krenek Anlaß zu hübschen musikalischen Details und nutzbaren Klangerfahrungen, ohne daß die kompositorischen Unkosten dabei allzu groß wären. —

Allein „Schwergewicht", der Sketch von dem Boxer mit dem unanständigen Namen, dem es übel ergeht, ist vollbürtig: in der Roheit des Textes, die disparat und exzentrisch das Bild des veränderten Menschen echter in sich versteckt als was Edles voranging; denn die unschuldig verboxte Studentin könnte ebenso bei Chaplin vorkommen, wie hier endlich die Oper insgesamt vom Groteskfilm echten Antrieb empfängt; in der schönen Courage der Musik, die es eigentlich gar nicht gibt, die alles Niveau zum Teufel jagt, aber aus dem Sturz ins völlig Niedrige eine erstaunliche Schlagkraft heimbringt. Man muß gehört haben, welche grenzenlos demaskierende Gemeinheit etwa dem Klavierklang abgewonnen ist, um recht einzuschätzen, welche neue Möglichkeit der Irritation Krenek aufgerissen hat: das wollte vielleicht die Ecole d'Arcueil, die kein zureichendes Talent dafür hervorbrachte. Vor allem gezähmten Edeljazz verdient diese sprengende Banalität tausendmal den Vorzug und wenn irgend Kunstmusik mit dem Jazz kommuniziert, dann dort, wo jener zuunterst liegt. — Die Aufführungen unter *Rosenstock* auf erstaunlich hohem, auch solistisch durchwegs zureichendem Niveau. Die Regieführung *Paul Bekkers* von überlegener Plastik, ihres Materials ebenso sicher wie ihrer Erkenntnis. Zu erwägen bloß, ob man nicht den Sketch, sollte er

auch vom Komponisten anders gedacht sein, unter Verzicht auf jegliche naturalistische Illusion als Exzentrik-Operette turnen sollte. — Dem Publikum gesellten sich viele Frankfurter, dankbar für die frische Luft, die ihnen entgegenschlug.

Frankfurt-Main

Hindemiths „Cardillac" ist spät nach Frankfurt gekommen, wo man es nicht eilig hat, selbst da es um einen Komponisten geht, den man bei gelegener Zeit wieder für den Ruhm der Vaterstadt beanspruchen möchte. Allein selbst wenn man Bescheid weiß mit der Zurückhaltung der Frankfurter Oper neuen Werken gegenüber, die kaum ernstlich die Abneigung versteckt: beim Cardillac wird jene Zurückhaltung unverständlich. Keine Tradition wird da gefährdet und kein Publikum braucht vor der Oper zu erschrecken. Sie gibt sich vielmehr als das gründlich konsolidierte standard-work eines Angelangten und zeigt sich nicht bloß aller akademischen Ehren, sondern auch der freundlichen Zustimmung von Hörern wert, die in neuer Sachlichkeit und Werkgemeinschaft von Kopf und Hand — die hier durch die Einheit von organisierendem Kunstverstand und handlicher Instrumentalerfahrung repräsentiert wird — einen vorläufig gesicherten Nachkriegsbesitz gefunden haben. Nun bleibt es freilich merkwürdig genug, daß Hindemith, der einmal ein weites Stück Musik in gute Unordnung brachte, so schnell zur Ordnung gefunden hat, und die irrige Angst, er brüskiere mit einem revolutionären Stück, ist entschuldbarer als das Faktum, daß Hindemith ein solches Stück eben nicht schrieb. Denn der Mann, der den entrain des C dur-Quartetts, das unerbittlich nüchterne Ohr der Kammermusik Nr. 1, den grellen Pfiff des Nusch-Nuschi und die todtraurige Gebundenheit der jungen Magd zwangvoll und disparat aus einem wahrhaft unberechenbaren Naturell hergab, ist jetzt und stets zu schade für die stabilisierte Spielfreudigkeit, mag er immer mit ihr zum erzprominenten reichsdeutschen Jungkomponisten avancieren. Es bestätigt insgeheim die echte Anlage des Unberechenbaren, daß ihm das Berechenbare trotz allen offiziellen Erfolges nicht ebensowohl geraten will. Schon die dezidierte Absicht, ein standard-work zu schreiben, wie sie in jedem einzelnen Takt des Cardillac nicht anders als im Umfang des Ganzen sich kundtut, scheint unhindemithisch: der Glaube an ein Werk, das ihn zeitlos und schlechterdings darstelle, stimmt schlecht zu seiner Skepsis gegen ein Pathos, das den Begriff des Lebenswerkes nicht minder umwölkt als die neudeutsche Musik, der Hindemith vordem so gründlich Valet zu geben gedachte. Und da es durchaus ein standard-work im großen Maß sein soll, ehe eine kleinste konkrete Zelle existiert, die vielleicht dauern möchte, so kann es nicht fehlen, daß die Textwahl versagt. Zwischen dem Buch des Cardillac und Hindemith gab es keine Affinität als die, daß sich dazu musizieren läßt und daß es dramaturgisch einiges verspricht. Das sollte für Hindemith nicht genügen, es fehlt die aktuelle Einsatzstelle, an der er ganz frei werden könnte, und statt dessen wird ihm der Zwang zur Stilisierung beharrlich nahegelegt. Zudem widerstreitet der Text den Hindemithschen Intentionen selber. Daß der ingrimmige Unromantiker nicht zu E. T. A. Hoffmann paßt, sieht jeder; noch weniger aber paßt zu ihm die gehoben poetisierende und kunstgewerblich prätentiöse Art des Literaturlibrettos, während er doch einen Text nötig hätte oder eine Dichtung und keine gebrauchsfertige Mischung von beidem. Dies kunstgewerbliche Wesen nun wirkt tief in die Musik hinein. Wie der Text die fiktive Realität von Porzellanpuppen mit einigen psychologischen Sensibilitäten aufzufüllen sich bemüht, so sucht die Musik den Rahmen der unverrückbar vorgezeichneten Stilisation vergebens zu sprengen. Vergebens: so weit nämlich reicht der Zwang der Stilisation, daß die Musik sich nicht genügend zu substanziieren vermag. Jedes Thema bereits des Cardillac muß in die Stilisation sich einfügen, keines ist darum zureichend geprägt. Die Thematik könnte durchwegs von Reger sein, und wie bei jenem ist das thematisch Einzelne gegenüber der Totalität entwertet. Die Totalität indessen steht nicht dafür ein. Es ist, grob gesprochen, die des Fugatos. An Stelle der drastischen Sequenzen von ehedem ist eine Imitatorik getreten, die deren Banalität mildert, ohne vom Motorischen etwas zu opfern. Sie ist auf die Wiederholbarkeit des thematisch Einzelnen gestellt und macht es doch gerade unwiederholbar, indem sie es verwehrt, daß jemals aus einem Thema in Freiheit die Konsequenzen gezogen werden, die es allein gültig machten, die aber, einmal gezogen, das Stilisationsprinzip des Fugatos nicht duldeten. Die Stunde, da ein thematisch Einzelnes substanziell und gleichwohl wiederholbar war,

schwand längst mit der Tonalität; Hindemith, erklärter Feind des Individualismus, sucht in der Stilisation objektiver Spielcharaktere die Wiederholbarkeit zu erretten, kann jedoch ihrer puren Willkürlichkeit — die bereits bei Reger aufbrach — nicht anders entrinnen, als indem er das Thematische so reduziert, daß mit ihm alles geschehen kann, was nur Bewegung ist. Darum verwandelt sich ihm die hartnäckige Dynamik seines vielberufenen Bewegungswillens unter der Hand in Statik: alles bleibt ohne Konsequenz, und die ewige Bewegung ist stete Wiederkehr des Gleichen, Scheinbewegung also, bar aller dialektischen Gewalt des variierenden Eindringens. Es finden sich Partien, die trotz Vermeidung der blanken Sequenzen schlechtweg leerlaufen. In heilloser Immanenz schichtet sich die Form, aus dem hartnäckigen Spiel wird grausamer Ernst, kein Funke des Unmittelbaren schlägt mehr durch und keine Ironie wagt mehr zu blinzeln. Die Teufel des neunzehnten Jahrhunderts, die immerhin zuweilen leibhaft waren, sind ausgetrieben von Engeln des achtzehnten im Bilde. Dabei ist der Vorwurf wider die Musik, sie verfehle den Text und vollends die Bühne, nicht stichhaltig. Selbst die musikeigenen Formen sind so durchaus gesänftigt, daß sie nirgends gegen die szenischen Begebenheiten rebellieren. Sie schmiegen sich vielmehr nach frühromantischem Brauch der ungefähren „Stimmung", mit großer Sicherheit und oftmals gutem Effekt, an, ohne wieder sich so weit mit dem psychischen Detail einzulassen, daß den Formen etwas passieren könnte, während doch gerade der Bezug aufs Kleinste des Vorwurfs, wie im „Wozzeck", jenseits alles Programmusizierens der Musik selber in der Destruktion ihres Oberflächenzusammenhanges mächtige Impulse liefern könnte. Im Cardillac aber stimmt es stets und unproblematisch; beiläufig registriert die Musik die Kurve eines Gefühlsverlaufs, weder dämonisch ihn unterdrückend noch radikal in ihn einstürzend. Im Kunstgewerbe gibt es Gefühle als Schmuck an Stelle der Ornamente, die fortfielen.

Erstaunlich und aller Bewunderung wert bleibt auch im Cardillac Hindemiths Orchesterkunst. Wie hier der saugende und sehrende Streichertuttiklang aller irgend mit Wagner verknüpften Musik nicht überwunden, sondern ignoriert und durch das Gegenbild eines unverstellten, scheinlosen Klanges widerlegt wird, das allein könnte die Partitur des Cardillac rechtfertigen. Die Sicherheit im Einsatz jeder Farbe, die Ausnutzung jedes Instrumentes nach seinen engsten, spezifischesten Klangbedingungen, die expansive Kraft des kleinen Apparates — ähnlich nur bei Strawinsky vorgebildet — haben tatsächlich heute kaum ihresgleichen. Sind es auch mehr die beherrschten Geheimnisse des Stimmzimmers als die beherrschenden der Imagination, die diesen Klang erzeugen: das Stück Handwerk, das in ihm sich wiederfindet, deutet über alle Reaktion hinweg auf das Konkrete selber, das Hindemiths Musik heute noch erreichbar ist wie je.

Theodor Wiesengrund-Adorno.

Neue Händel-Oper in Leipzig

Die Gefahren einer Ueberschätzung der Händel-Bewegung und der ewige Zwiespalt der Einstellung derer, die sich den Theaterbedürfnissen der Gegenwart verschrieben haben, werden bei dieser „*Alcina*" besonders offenbar. Wiederum handelt es sich um ein Musikwerk von unerhörter Schönheit, um ein Sammelbecken melodischer Ströme von Reinheit und Kraft, um einen Beweis, wie unermeßlich reich dieses, wie man sagt, veraltete Tonalitätssystem ist. Aber ebenso untrüglich erweist es sich, daß die *Formen* dieses Musizierens veraltet sind und für den heutigen Bühnengebrauch solchen Werkes ein unüberwindliches Hemmnis darstellen. Die Dutzendfolge dieser schönen Arien nimmt der Hörer in Kauf, wenn sein dramatischer Theatersinn, der beim Betreten eines heutigen Theaters nicht mehr negiert werden kann, durch irgend etwas gereizt wird. Das geschieht in der „Alcina" nicht.

Es handelt sich um eine Zauberoper, die als eine Art Vorstudie zum Venusberg ausgelegt werden könnte, in der aber solche innere Idee — soweit sie in Antonio Marchis nach Ariost gearbeitetem Libretto überhaupt vorhanden war — unter konfus erscheinender Handlungsanlage, unter Text-Allegorien des Barock-Geschmacks verschüttet liegt. Es ist dem Durchschnitts-Opernfreund von heute einfach unmöglich, aus dem Text-Wirrwarr, aus den Rezitativen und Arien das herauszuhören, was er sucht: eine Handlung. Er hat genug zu tun, die Geschlechtsverschiebung zu erfassen, die sich aus der zweifachen weiblichen Besetzung von Kastratenrollen ergibt. Das Unglück

will es, daß die Braut des Ruggiero, die gewiß als eine Art Fidelio ihren Bräutigam aus den Fängen der Venus-Alcina befreien will, auch noch in Männerkleidung auftritt. So ergibt sich gleich zu Anfang, daß die Altistin zur Sopranistin sagt: „Ich bin er selber, der Bruder deiner Geliebten." Da helfe sich, wer kann, sofern er nicht die Historie des Händel-Theaters genau kennt.

Nun ist das Publikum erwiesenermaßen so melodiehungrig, daß es diesen Text lediglich als Vorwand zum Singen betrachten könnte. Denn die Andacht vor Händel-Arien ist unleugbar. Schließlich sind wir, sofern wir wirklich Heutige sind, Neuklassizisten der Musik. Aber: der „Neuklassizismus" liegt ja nicht nur darin, daß die psychologische Belastung des Musizierens aufgehoben und bei der lichten Spielmusik der Alten Zuflucht gesucht wurde, wir haben doch das Erlebnis der Klangfarbe, die erregende Kraft einer differenzierten Rhythmik in diesen neuklassizistischen Stil einbezogen und haben vor allem zeitentsprechende Formen unserer Musik gefunden. Wir halten es bei drei Stunden Streichmusik eines Opernorchesters mit spärlichen Holzbläser-Zutaten einfach nicht mehr aus (eher im Konzertsaal bei gänzlich anderer Einstellung). Wir wissen es zu schätzen, wenn man die Gesangsmusik Händels gegen die Orchesterdramatik Wagners ausspielt: aber das hemmende Moment unserer restlosen Anerkennung bleibt in beiden Fällen; die Dacapo-Arie und die „Erzählungen" Wagners unterscheiden sich in psychologischer Hinsicht in nichts. Und dafür haben wir eben nicht mehr die Nerven.

Man darf nicht vergessen, daß ein wesentliches Moment des Barocktheaters sein Ausstattungsprunk war — der den heutigen Bühnen, soweit sie nicht in gewissem Sinne Spezialtheater sind, für immerhin experimentelle Renaissancezwecke in den wenigsten Fällen zugebilligt werden kann. Leipzig hat jedenfalls zu einem Kostenanschlag von annähernd 30 000 Mark entschieden nein gesagt, und der Spielleiter Operndirektor *Brügmann* hat sich eine billige Stilbühne in Mischung von Barock und Bauhaus zusammengebaut. Es ist aber zu betonen, daß die behelfsmäßige Behandlung der Kostümfrage nicht nur aus Sparsamkeitsgründen, sondern auch aus künstlerischer Ueberzeugung kam. Brügmann läßt die Außenstehenden, die im Zauberreich der Alcina singend ein- und ausgehen, in *modernen Kostümen* auftreten, um dem uneingeweihten Zuschauer ein wenig auf die Sprünge zu helfen. Die Inszenierung geschah unter den Augen des kennerhaften Händel-Bearbeiters *Herman Roth.* Die musikalische Leitung hatte der Generalmusikdirektor Gustav Brecher — an den ersten Kapellmeister *Oskar Braun* abgegeben, der sie musterhaft besorgte. Die Gesangspartien wurden von ersten Kräften unserer Oper (*Marga Dannenberg, Fanny Cleve, Joseph Lindlar* u. a.) zu schönster Wirkung gebracht. Die Notwendigkeit und Möglichkeit, sie opernmäßig aufzuführen, ging mir aus dieser problematischen Inszenierung, obwohl ich in ihr viel eher eine rettende Tat als eine Entgleisung sehe, nicht hervor. *A. Baresel.*

Zergliederung meiner Ballett-Musik
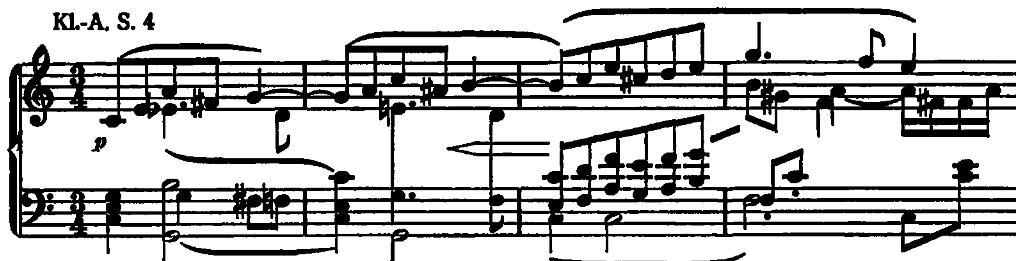
(Für Freunde meines Balletts)

Ein Künstler, der durch seine Kunst sich die Neigung der von ihm geliebten Frau gewinnt: das ist, kurz gesagt, die Idee meiner romantischen Pantomime „Glasbläser und Dogaressa"[1]. Kann schon die Liebe zu einer vornehmen Frau als romantisch gelten, so ist es kein allzu großer Schritt, etwa die Kokotte, der sich der Künstler aus Verzweiflung über die hinauszögernde Koketterie der Dogaressa in die Arme stürzen will, in eine von ihm selbst geblasene Glaspuppe zu verwandeln und seinen unseelisch-sinnlichen Trieb in der Gestalt des Teufels zu personifizieren; endlich seine Rettung aus der Gewalt des Dämons durch die mächtig erwachte Liebe der Dogaressa in dem um seinen Hals gehängten Kreuz zu symbolisieren, dem der Versucher weichen muß.

Die Musik bedient sich, der Zeit der Handlung entsprechend (etwa 16. Jahrhundert), fast durchweg alter Tanzformen, teils — in der eigentlichen Pantomime — in modernisiertem Gewande, teils in strenger Form, wie im zweiten Bild, der Traumszene, um den fremdartigen Charakter des Traumbildes auszudrücken. — Die nach einer kurzen Einleitung beginnende *Sarabanda* drückt in ihrem Hauptsatz den überschwenglichen Schaffensrausch des Glasbläsers aus, der sich seines eben voll-
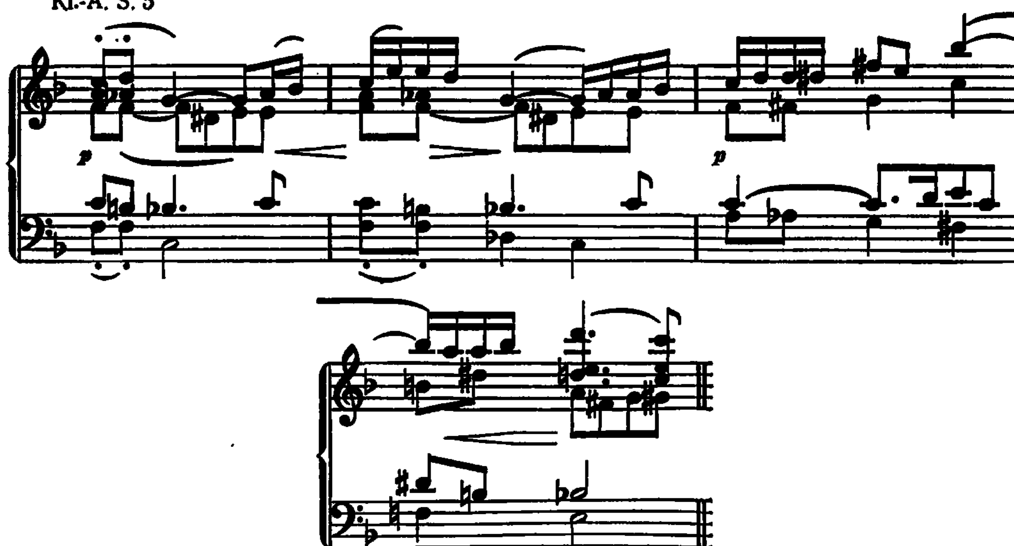
[1] Klavier-Auszug in Kommission bei Max Hieber, München.

endeten Werkes, eines herrlichen venezianischen Tafelglases, freut, das für die Dogaressa bestimmt ist:
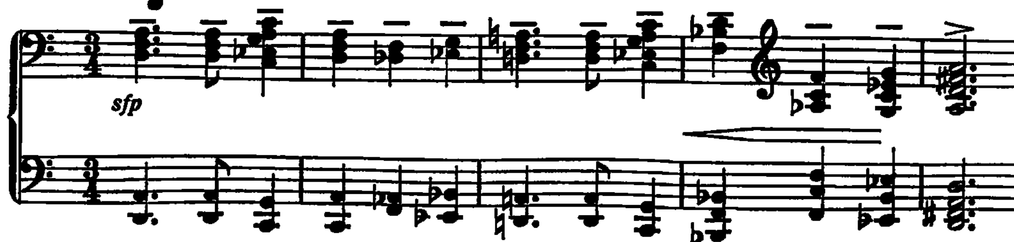


Das von Celestaklängen begleitete Trio,

Kl.-A. S. 5



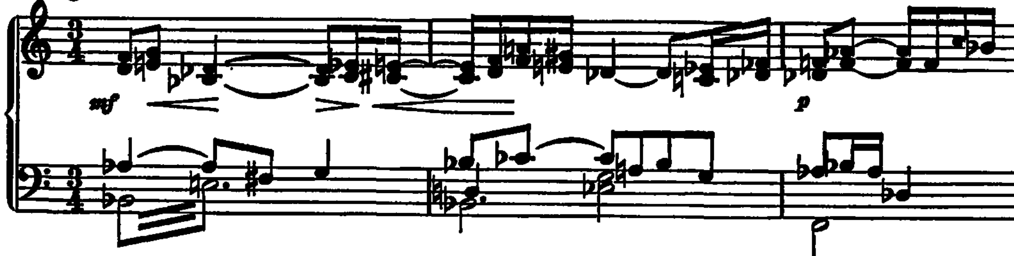
bringt ein zärtlich schmeichelndes Thema, das im weiteren Verlauf noch mehrmals zur Bildung ähnlicher Sätzchen gebraucht wird, die mit der Liebe des Glasbläsers zur Dogaressa in Beziehung stehen. Der wiederkehrende Hauptsatz führt, immer wilder und ekstatischer werdend, zu einem düsteren Thema:

Kl.-A. S. 7



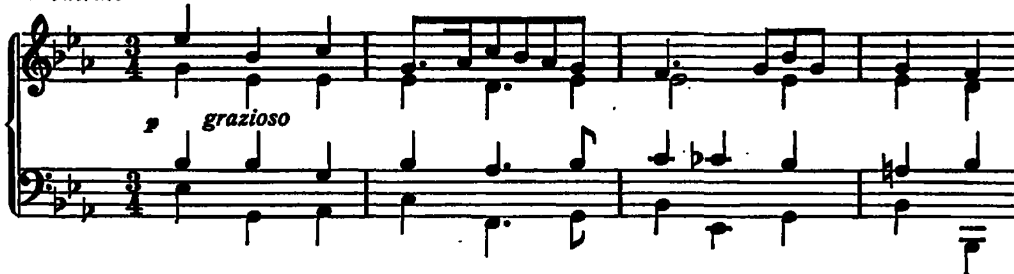
Der Glasbläser holt das Zauberbuch, einen alten Wiegendruck, hervor, mit dessen Hilfe er sich zum großen Erfolg emporschwingen will. Der Auftritt der Dogaressa macht dem ein Ende; bei den Klängen eines kurzen „Alla Polacca"-Sätzchens geleitet der Glasbläser seinen vornehmen Besuch zu seinem Sessel. — Die etwas vorschnelle Liebeserklärung des Glasbläsers bringt folgende Verwandlung des Sarabanden-Trios in drängender Chromatik:

Kl.-A. S. 11
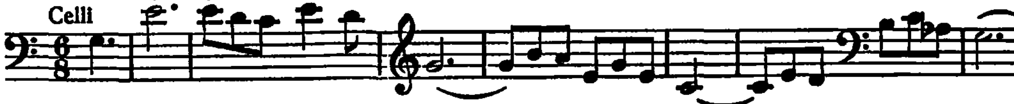


Die Dogaressa beantwortet die Werbung des Glasbläsers mit einem ausweichenden *Menuett*,

Kl.-A. S. 13



dessen Abschluß vom Groll des Glasbläsers verschlungen wird, der sein Tafelglas zertrümmern will, die Dogaressa aber nimmt es ihm aus der Hand und verläßt damit den Raum. — Nun erscheint der schon vor dem Auftreten der Dogaressa durch das Zauberbuch herbeigelockte Teufel, der den Glasbläser in narkotischen Traumzustand versenkt. Dieser träumt, in einem wundervollen gläsernen Palast, seinem eigenen Meisterwerk, ganz Venedig zu empfangen, das auf der Lagune huldigend zu ihm nach Murano gefahren kommt, zuletzt in einer Prunkgondel die Dogaressa. Eine geheimnisvoll beginnende Barcarole leitet die Szene ein, die auf einem volkstümlichen Thema aufgebaut ist, ähnlich dem, das Liszt im „Tasso" verwendet hat.

Kl.-A. S. 19



Es folgen dann die Tänze im alten Stil, die in Anlehnung an Melchior Franck — Intrada — und Joh. Herm. Schein — Pavana, Saltarello, Allemanda, Corrente — gehalten sind, zum Teil mit Uebernahme auch des Thematischen, aber durchweg mehr polyphon als die Originale, die, im „Banchetto musikale" stehend, heute noch wert wären, in Konzerten gespielt zu werden.

Die *Corrente*, der letzte der Tänze im alten Stil, knüpft wieder an die Handlung an; der erste Satz ist eine neue Variante des Sarabandentrios, diesmal ins Diatonische gewendet, dem beglückenden Traumbild gemäß. Der zweite Abschnitt der Corrente greift auf das überschwengliche Thema der Sarabanda zurück.

Nachdem die venezianische Gesellschaft in diesen Tänzen dem Glasbläser gehuldigt hat, tanzen Mohren aus dem Gefolge der Dogaressa eine *Moresca*, die auf drei türkischen Originalmelodien aufgebaut ist (aus den „Phonographierten türkischen Melodien" in der Zeitschrift für Ethnologie 1904):

Kl.-A. S. 31

a)

b)

sf *sf*

c) im Trio

endlich tanzt die Dogaressa selbst, dem Glasbläser zuliebe, eine *Forlana* (ritmo lombardico):

Kl.-A. S. 35

8va

Cel.

deren Trio wieder eine Abwandlung des Sarabanden-Trios ist und deren Reprise durch schrille Horn- und Trompetenlinien gestört wird, als der Glasbläser, beim Tanz mit der Dogaressa, diese küssen will. Sie stößt ihn von sich — der Traum verschwindet. Der aus seiner Betäubung erwachende Glasbläser beschließt in seinem verstärkten Groll gegen die Dogaressa, sich mit Hilfe des Zauberbuches eine gläserne Braut zu schaffen und zum Leben zu erwecken. Sogleich erscheint der Teufel wieder und hilft ihm ungesehen dabei, begleitet von einem dämonisch wilden Satze, der aus dem düsteren Thema Beispiel 3 entwickelt und mit einem auch schon früher beim Auftreten des Teufels verwendeten hüpfenden Motiv kontrapunktiert wird:

Kl.-A. S. 41

pp sotto voce

8va

und zu immer wilderem Taumel anwächst. — Als Flammen und Rauch des Ofens sich verziehen, erscheint die Glaspuppe darin; der dämonische Satz ist zu einer sanften glitzernden Weise geworden (Holzbläser und Celesta, während die Violinen liegende Stimmen darüber halten):

Kl.-A. S. 43

Misterioso

Viol. 8va *non vibrato*

Holz u. Cel. *pp*

Der Glasbläser erweckt die Puppe durch einen Kuß zum Leben und geleitet sie galant vom Ofen herab. Sie tanzt eine *Gavotte:*

Kl.-A. S. 46

p
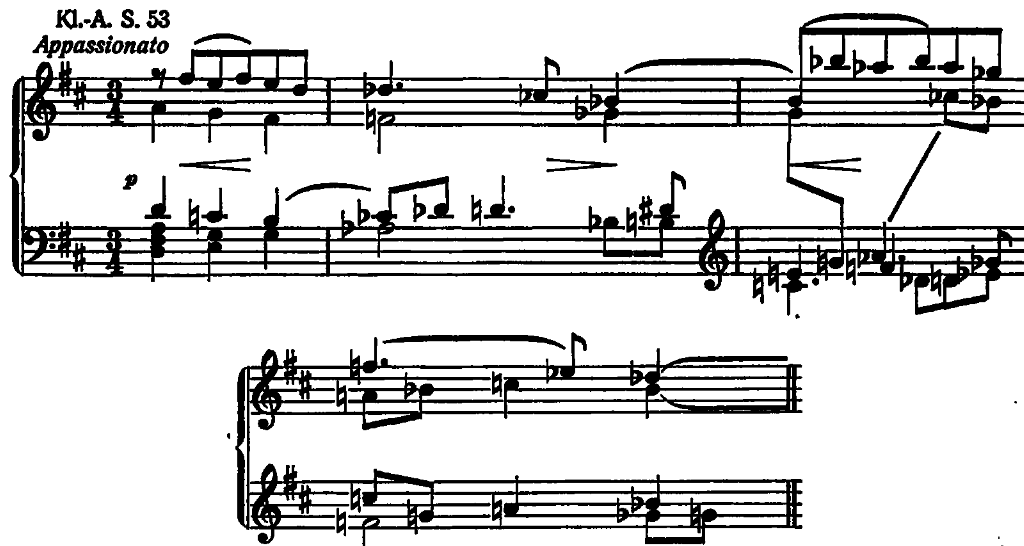
siehe Beisp. 1

in der natürlich der begleitenden Celesta eine besonders wichtige Rolle zugedacht ist.

Da tritt der Teufel, als Fremder in Barett und Mantel, den Tanz (mit Satz Beispiel 3) unterbrechend dazwischen, vom Glasbläser eine Verschreibung fordernd, ehe er ihm sein Geschöpf, die Puppe, überläßt. Der Glasbläser, in der Meinung, alleiniger Schöpfer der Puppe zu sein, tritt dem Fremden abwehrend entgegen undt stößt dem Widerstreitenden den Dolch in die Brust, merkt aber zu seinem Schrecken an der Unverwundbarkeit des Gegners, daß es der Teufel ist. Schon droht er diesem zu verfallen (Triumph des Sätzchens Beispiel 3), als die inzwischen wiedergekommene Dogaressa dem Glasbläser ein goldenes Kreuz umhängt und ihn so gegen die höllische Macht feit. Dazu ist ein Anklang an die Missa brevis von Palestrina verwendet.

Der Glasbläser schwankt noch einen Augenblick zwischen der Dogaressa, die ihn von der Puppe fortzuziehen versucht, und dieser, bis er kurz entschlossen seinen Schemel nach der Puppe wirft,

die in Scherben zerfällt, worauf der Teufel verschwindet. Nun sinken sich Glasbläser und Dogaressa in die Arme bei einem schon vorher angedeuteten Satz:



Eine Wiederkehr der Forlana, diesmal in der Haupttonart D dur, beendet die Szene, in der das inzwischen erschienene Gefolge der Dogaressa mit dieser und dem Glasbläser abtanzt, was noch zu einer Kontrapunktierung des Sarabanden-Trios mit dem Barkarolensatz führt.

Nachdem die Bühne leer geworden, erscheint der Teufel mit dem jetzt klirrenden Thema Beisp. 3, und kehrt die Scherben zusammen. — Die Pantomime ist geschrieben im Jahre 1923. Die Uraufführung fand statt am Staatstheater in München am 21. April 1926. Im ganzen hat das Werk dort bisher neun Aufführungen erlebt. *August Reuß.*

Der zweite Tänzerkongreß in Essen

Die zwei den Tanz unserer Zeit bewegenden Fragen sind die Auseinandersetzung zwischen Ballett und neuem Tanz und damit verknüpft die Frage des Theatertanzes und der pädagogischen Behandlung seines Nachwuchses einerseits, das Problem der Tanzschrift anderseits. Dieses liegt eindeutiger und soll darum vorweg behandelt werden. — Man wußte, daß *Rudolf v. Laban* an einer Vereinfachung seiner Tanzschrift arbeitete, die damit endgültig für die Praxis reif sein sollte. Die Schrift wurde uns dergestalt nunmehr vorgeführt; sie zerlegt die Bewegungsfolgen in graphisch nebeneinanderstehende Grundbewegungen, die das Schriftalphabet darstellen. Ihre Systematik ist so folgerecht durchgearbeitet, daß an ihrer Verwendbarkeit für wissenschaftliche Zwecke kaum ein Zweifel bestehen kann. Aber ihre Nutzbarmachung für den Tänzer selbst muß sehr skeptisch beurteilt werden, solange nicht (muten wir denn in der Musik den Sängern und Orchestermusikern das Partiturlesen zu?) ein „Klavierauszug" der Schrift besteht, der nur ein annäherndes Bewegungsbild vermittelt: die Zeit zu noch intensiverer Beschäftigung mit der Tanzschrift wird der junge Tänzer gerade in der Periode größter Aufnahmefähigkeit aus pädagogischen Gründen in Zukunft weniger denn je aufbringen können, wie die noch zu besprechende pädagogische Notlage zwangsläufig ergibt. Eine andere, noch viel größere Gefahr ist jedoch mit der Sache selbst verbunden: Laban will bewußt nicht die Tanzschrift, sondern den *„Schrifttanz"*. Man bedenke: „Notenmusik", nicht „Musiknoten". Eine *„Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz"* wurde gegründet und tritt mit einem ersten Heft einer *Vierteljahrsschrift „Schrifttanz"* hervor; Laban gibt eine Grammatik und Methodologie seiner Schrift unter dem Namen „Schrifttanz" heraus (beides Universal-Edition): das Mittel wird zum Zweck. Es liegt Grund vor, hierin ein Zeichen für beginnende Abspaltung in

schaffende und nachschaffende Künstler zu sehen, eine Erscheinung, mit welcher der Tanz sich genau so auseinanderzusetzen haben wird, wie vor zwei Jahrhunderten die Musik.

Führerin des neuen Tanzes in Wort und Tat ist *Mary Wigman:* kaum jemals offenbarte sich das so wie in Essen. Aus ihrem Kreise stammt unmittelbar oder mittelbar alles, was im deutschen Kunsttanz heute wirklich Wesentliches zu geben hat; in ihren und in den in ihrem Sinne geleiteten Schulen gelangen jetzt Lehrpläne zur Anwendung, die dem Nachwuchs die Eignung für die aus praktischen Gründen nun einmal überwiegende Bühnenlaufbahn verleihen sollen. Diesem Zukunftsbild stellte sie selbst die trübe Gegenwart gegenüber. Diese Gegenwart stellt sich ihr so dar, daß das Ballett dem Theatertanz nicht mehr genügt, der moderne Tanz sich ihm noch nicht einfügt, die Kombination beider zur Wurzel folgenschwerster Unklarheiten wird. Der *Theatertanz* muß als „angewandte Kunst" die Beziehung zu denjenigen Künsten anzubahnen suchen, die gleich ihm am Gesamtgeschehen, an der Handlung bauen. So besteht seine Aufgabe darin, durch die Gebärdensprache den ganzen Menschen zu erfassen, um zu einem rhythmisch beschwingten und beschwingenden Theater als letzter Zielsetzung zu kommen. Nur vom modernen Tanz, dem das Theater dann wieder Lebenssymbol ist und der es mit tänzerischer Geste bis in seine letzten Wesensäußerungen erfüllt, erhofft Mary Wigman die Vollendung dieses Weges, dessen Schwere in ihrer ganzen Tragik sie wies, als sie in seherischer Ekstase die heutige Tanzgeneration als Träger und Opfer der in die Zukunft weisenden Idee weihte. Der einsamen ethischen Höhe dieses Augenblicks konnten die übrigen Kongreßverhandlungen naturgemäß nicht Stich halten. Daß die exakte, themengetreue Darstellung von Erziehungsproblemen schwer ist, wissen wir aus sonstigen pädagogischen Tagungen zur Genüge: hier wurden aber so viele — und zum Teil recht gute — Worte an falschester Stelle angebracht, daß eigentlich nur zwei Redner blieben, die wirklich wesentlich *und* zur Sache sprachen: *Will Götze* und *Margarethe Wallmann*, jener Mary Wigmans musikalischer Helfer, diese die Leiterin der Berliner Wigman-Schule. — Die Beschäftigung mit Musik wird als Bereicherung des Tänzertums durch die Musik begriffen. Der sehr gründliche Lehrplan sieht dazu das Stadium des Untersuchens und des Einlebens vor. Im ersten Stadium werden durch Vorträge mit Beispielen ein theoretisch-praktischer Ueberblick über die Gestaltung der Musik und die Grundlagen der Harmonik vermittelt; das zweite Stadium bringt Klavierunterricht unter besonderer Berücksichtigung des Tänzerischen und Versuche eigener Kompositionen; jedoch wird das alles nicht als Kunstausübung, sondern lediglich als persönliche Auseinandersetzung mit dem verwandten Erlebnisgebiet betrieben.

Die besonders in den Reihen des Deutschen Chorsängerverbandes und Tänzerbunds eifrig gehegten Versuche auf Einigung zwischen Ballett und dem von der „Tanzgemeinschaft" vertretenen neuen Tanz erinnern verzweifelt deutlich an die seit dem Schweriner Tonkünstlerfest gegebene Situation zwischen Allgemeinem Deutschen Musikverein und Internationaler Gesellschaft für neue Musik. Man fragt auch hier sich besorgt: „Cui bono?" Immerhin sitzen die Verhandlungsausschüsse zusammen. Jedenfalls betonte Margarethe Wallmann mit Recht die Differenz der Zeiteinstellung gegenüber dem Ballett und daß beim neuen Tanz die Technik eine Funktion des Menschlichen ist. Ausgehend von der Forderung des Erlebnisses auch des primitivsten Lehrstoffes warnte sie dann auch davor, das Arbeiten mit Tanzschrift diesem Erlebnis zu frühzeitig vorzuschalten. Die allgemein zu kurze und behördlich nicht geregelte Ausbildungszeit leitet zu dem Traum der Tänzerschaft, einer *staatlichen Tanzhochschule, zu der sich aber das Ministerium nach den vorsichtigen Formulierungen seines Vertreters, Ministerialrat Dr. Haslinde, noch nicht entschließen will.* — Die unendlich wichtige Frage des Laientanzes, der Sprech- und Bewegungschöre gehört dennoch nicht vor dieses Forum. Mit Recht verwies *Otto Zimmermann*, der Leiter eines proletarischen Bewegungschores in Plauen, auf ihre wirtschaftlich-politische Tendenz, die sie unter ein wesentlich anderes Gesetz stellt, als die reine Kunst, die sich selbst Maß und Ziel ist und eine Tendenz höchstens unbewußt äußern kann. In diesem Sinne entrollte der vortreffliche *Rudolf Schulz-Dornburg* ein hoffnungsreiches Zukunftsbild. (Die schöne *„Idomeneo"*-Aufführung, die uns das Essener Theater unter seiner Leitung bot, versuchte sich in diesem Sinne an der Gestaltung der Chöre und Ensembles.) —

Wir kommen damit zu den praktischen Darbietungen, die zu bedrohlicher Hochflut anschwollen. Die Erkenntnis, daß nur der Wigman-Kreis wirklich Wesentliches zu zeigen hatte, wurde schon

vorweggenommen. Zu *Vera Skoronel, Gret Palucca* (die wieder in Hochform ist), *Yvonne Georgii, Harald Kreutzberg* tritt ein junges Tänzerpaar der Berliner Städtischen Oper, *Ruth Abramowitsch* und *Georg Grocke*, das sich in zwei Nummern aus dem „Durchbruch" (Musik von *Edmund Meisel*) außerordentlich stark zeigte. Was sich sonst aus der Jugend vorstellte, zeigte vielfach gute Anlagen, durchweg heißes Bemühen, selten auch nur teilweise Erfüllung. Besonders schlimm scheinen die Dinge im Laban-Kreise zu liegen, wo vor lauter Denkarbeit *(Schrifttanz!)* von Gewachsenem, Geformtem nichts mehr zu spüren ist. Die *Kammertanzbühne Laban* bot unter Leitung von *Dussia Bereska* eine Folge von Grotesken *„Die grünen Clowns"*, die eine wahre Orgie der Gehirnakrobatik darstellte. Die beiden einsamen Höhepunkte bildeten *Mary Wigmans „Feier"*, die bei dieser Gelegenheit einem andächtigen Publikum von Tänzern und Nichttänzern zum letzten Male geboten wurde, da die Gruppe sich wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten (!) auflöst, und die kultischen Tänze des Javaners *Raden Mas Jodjana* aus uraltem Prinzengeschlecht, das lediglich diese Tänze ausführen darf. Er ist Dozent an der Leidener Universität und führte unter Mitwirkung eines Gamelan-Orchesters die Willigen zu einer Weihe, die durch den Adel seiner Erscheinung ebenso wie durch das Ethos seiner Darbietungen bewirkt wurde. — Der Essener Tanzbühne (deren Leiter *Jens Keith* nun an die Berliner Staatsoper geht) verdanken wir Aufführungen des *„siegreichen Horatier"* von *Honegger* und von *Milhauds „Salat"*. Dieses, ein glücklich aus dem Geist der commedia dell' arte geborener Sketch mit Gesang und Sprache, die in unsäglich komisch wirkende rhythmische Uebereinstimmung mit den Bewegungen gebracht ist, geistreich, genial-frech ausgespritzt in der barocken Situationsbeherrschung, wirkt viel wesentlicher als die etwas langatmigen und musikalisch in strengem Tongefüge sehr gelehrt behandelten Kampfereignisse, denen die bekannte Sage zugrunde liegt. — Viel Teilnahme fanden auch die *englischen Morristänzer*, eine Gruppe junger Menschen (meist Studenten), die es sich zur Aufgabe gesetzt hat, die uralten Kriegs- und Schwerttänze aus heidnischer Vorzeit, die sich in abgewandelter Bedeutung erhalten haben, zu pflegen. Die zugehörigen Weisen rufen in ihrer latenten Pentatonik und ihrem strophischen Bau in der Tat den Eindruck hohen Alters hervor. — Eine besondere Freude bereitete es dem Referenten, für seine auch an dieser Stelle zum Ausdruck gebrachten Anschauungen über Choreographie in dem bedeutenden tschechischen Ethnographen Prof. Dr. *Franz Pospisil* vom mährischen Landesmuseum in Brünn einen unverhofften Mitstreiter zu finden. Er führte eine Reihe von Filmaufnahmen aller Arten von Volkstänzen von den Kosaken bis zu den Basken, von den Slovaken bis zu den Kroaten vor: eine auf der Adriainsel Curcola noch lebendige Moreske, jenes für den europäischen Kunsttanz des 16. und 17. Jahrhunderts so wichtigen Tanzes, bildete unstreitig den Höhepunkt. Auch Pospisil ist fest davon überzeugt, daß nur das Filmen ein wirklich exaktes, wissenschaftlich genügendes Denkmal des Tanzes ergibt.

Wir sind am Ende unserer Umschau, die nur Umrisse zu geben vermochte. Viele Fehler dieses Kongresses werden im nächsten Jahre zu vermeiden sein: vor allem die Ueberladung des Tagungsplans, die ermüdete und verwirrte und es zu ausgiebiger Diskussion nicht kommen ließ, wird unterbleiben; man wird sich auf drei Tage beschränken und den Stoffkreis einengen, dafür aber das Einzelne gründlicher abhandeln. — Der Magdeburger Kongreß zählte etwa 250, der Essener über 1000 Teilnehmer. Das ist schon ein Programm für sich. Der neue Tanz ist stark, auch heute schon, obgleich oder gerade weil er kämpft. Kampf ist Bewegung und Bewegung ist des Tanzes Ursache und Ziel! — Wenn man im nächsten Jahre zusammenkommt (schon haben Berlin, Wien, Frankfurt a. M. und *Stuttgart* ihre Ansprüche angemeldet), wird man in der Kongreßtechnik schon erheblich vorgeschritten sein. War doch Essen ein Anfang, Magdeburg mehr improvisiert und überdies einseitig beschickt. Wir alle aber haben jede Ursache, teilnehmend zu verfolgen, wie sich der Durchbruch des Materials räumlicher, vom Menschenkörper bewirkter Geschehnisse zu seinem eigengesetzlichen Selbst vollzieht und, wie wir hoffen, erfüllt. *Hans Kuznitzky.*

Zur Notenbeilage

Wir haben schon einmal, in Heft 8, diesen Rilke-Text, geschaffen für Musik, veröffentlicht: es war ein für Einzelgesang bestimmtes, aus modernstem Empfinden geborenes Lied von Toch. Indem *Hans Gál* die Empfindung drei Frauenstimmen überträgt, läßt er gewissermaßen alle Menschen

oder die poetische Weltseele sprechen. Man achte, wie er das Geheimnis einer lyriktrunkenen weichen Melodie aus den eng sich berührenden Leiterstufen zieht. Und unter der einfachen Polyphonie die spielleichte klavieristische Klangreizsamkeit: solche Nuancen setzt nur ein Pianist. Es gibt Opern von Gál, an die sich gesinnungsstarke Bühne erinnerten und die der besten wert wären. Ich kenne von Gál eine der tiefsten und technisch verstricktesten Gegenwartsmotetten. Er gehört zu den einwandfrei guten Meistern heutiger Kammer- und Klaviermusik. Der Wiener Gál ist Schüler und Freund von Mandyczewski, und seit einigen Jahren Lektor an der dortigen Universität. In dem intern. Komponistenwettbewerb des amerik. Komitees der Schubert-Zentenarfeier (österreich. Zone) hat er für eine Sinfonietta in D den zweiten Preis (250 Dollar) bekommen.

Bücher und Noten

H. Höckner: *Die Musik in der deutschen Jugendbewegung*. Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.

Die Ahnungslosigkeit in Dingen musikalischer Jugendbewegung — Ahnungslosigkeit bei Fachmusiker und Publikum — kann nicht gründlicher zugleich und einleuchtender aufgezeigt, bekämpft, abgetan werden als durch die Sachlichkeit dieses Buches. Hier ist übersichtlichst geeint, was Geschichte, Entwicklung, Erfolge — oft nur den Eingeweihten vertraut — in der jetzt 30 jährigen Werdezeit bedeutet haben, und das Verhältnis dieser „Eingeweihten" zum Gesamtbild des musikalischen Geschehens gleichzeitig klargestellt. Beschämt dürfen Verfechter der stereotypen Verneinung einer Jugendmusik ihre Wissenslücken in der überaus reichhaltigen Materialsammlung vervollständigen. Diese Sammlung erfaßt sowohl die Musik des *Wandervogels*, die der freien *Schulgemeinde*, der *Musiziergruppe* als auch die der *Arbeitsgemeinschaft* und der *Gilde*, die (vor der Rundung des dritten Jahrzehnts) ihrer Anhängerschaft die Ausbildungszentrale auch der Stadt, die *Volksmusikschule* geschaffen hat. Sie deckt die Quellen zu den seit Blüher, Fischer, Pohl, Breuer erschlossenen Werten auf, weist auf die ersten literarischen Belege bis hinauf zu Jöde, Reusch, Götsch, läßt die Ueberfülle des Sammelguts (instrumental und vokal) sich auftun und erschließt lückenlos das Pädagogische von Wyneken bis zu Pfannenstiel, von Halm bis zu Kurth. Die mutige Gegenüberstellung, Gleichstellung Jöde : Hensel ist besonders dankenswert. Der Landstrich wird solcherart verwischt und die rein seelisch-geistige Gesamtentwicklung über das ganze Reich leuchtet auf.

Wer, wie wir in Hamburg, etwa Jödes oder Richard Möllers musikalische Herkunft kennt, wer einmal in Wickersdorf oder Bieberstein Musik erlebte, wer die Gildenarbeit verfolgt, dem wird Höckners Buch willkommene Bereicherung sein. Wer aber, wie so mancher von der „Zunft" weder von dem Wagemut Kallmeyers noch der Opferfreudigkeit der Hempel, Bruger, Schlensog etwas ahnt — und es sind ihrer trotz Kestenberg und Hindemith Ueberviele! — der wird staunend Neuland beschreiten und unerwartet schöpferischem Wollen und Können begegnen auf Schritt und Tritt. Es mag den Andersgläubigen ketzerisch klingen, aber es ist gleichwohl so: nirgend ist ernsthafter gearbeitet, begeisterter geschaffen worden, als in der deutschen Jugendbewegung. Die aus Mißverstandenem erwachsenen Mängel, die Einseitigkeit sind keineswegs bedenklicher als gleiche Erscheinungen im Lager der Berufsmusiker, zu dem mehren sich durch den Ausbau von Unterweisungsstätten die Jugendlichen, denen die Elemente wohl vertraut sind. Klampfen und Singsang sind nicht mehr alleiniges Wahrzeichen, seitdem die *losen Blätter* für Pfennige in Millionenauflagen verbreitet werden seitdem die *offenen Singstunden* eingerichtet, die *Blasinstrumente* fleißig nachgebaut und für die Handhabung Kräfte mobil gemacht werden. Daß sich musikalische Schaffende mit der Jugendbewegung einen — ich nenne Armin Knab, Ludwig Weber, Walter Rein , Hermann Erpf — ist logisch bedingt im Werdegang der Gesamtbewegung, die zu verfolgen an Hand von Höckners Buch Pflicht eines jeden sein wird, der Heutiges grundsätzlich zu erkennen strebt.

Edith Weiß-Mann.

*

Alfred Lorenz: Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Eine Anregung. Max Hesses Verlag, Berlin 1928. 123 S.

Man dürfte dieses Buch nicht eigentlich tadeln, man sollte es — vergessen. In gewisser Hinsicht ist der Verf. mit seinen eigenen Waffen zu schlagen: Auch der Verlauf der

Methodik wissenschaftlicher Forschung ist irgendwie im „Generations"-Wechsel verankert. Uns dünkt die Generation musikwissenschaftlicher Forscher überhaupt noch nicht geboren, die ein Thema wie das vorliegende befriedigend behandeln könnte. — Also ein trotz des zeitgemäßen Themas unzeitgemäßes, ein geniales Buch?! Wäre es das! Doch einigen trefflichen sachlichen, neuen Beobachtungen stehen Kennzeichnungen, Rubrizierungen, Ein- und Ueberblicke von einer (oft auch stilistisch) erstaunlichen Oberflächlichkeit, ja Inhaltlosigkeit gegenüber. (Außerdem — und dies auch zu Pinders Buch: mit dem Begriff Generation allein und mit all der Scherer-Lorenzschen Berg- und Talbahn des kunstgeschichtlichen Ablaufs erfaßt man weder die ganze Tiefe noch den ganzen Umfang *geistes*geschichtlichen Geschehens.) Einzelheiten aufzählen, hieße den gedrängten Raum dieser Zeitschrift mit Nichtigkeiten füllen. „Zum Heile der Wissenschaft" — und zum Heile des Verfassers, den wir als bedeutenden Wagner- und Scarlatti-Forscher kennen und schätzen —: wir wollen dieses Buch einfach vergessen! Es lebe — die Philologie —, und es lebe das Werk eines Weber, Jaspers, Troeltsch, Dilthey! *Hans Költzsch, Erlangen.*

*

Edgar Refardt, Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz. Gebr. Hug & Co. Leipzig-Zürich 1928.

Die vorliegende Arbeit des Basler Gelehrten will in erster Linie Material bereitstellen für eine heutigen Ansprüchen genügende schweizerische Musikgeschichte, die ja noch immer fehlt. Die Aufgabe des Verf. konnte deshalb nicht für alle Zeitabschnitte die gleiche sein: Für die Zeit des Mittelalters bis zum Ende des 16. Jahrhunderts mußte Vollständigkeit in dem Sinne das Ziel sein, daß überhaupt jeder Name, der irgendwie mit Musik in Verbindung stand, aufzunehmen war, während für das 17. und 18. Jahrhundert nur mehr alle in diesem Zeitraum nachweisbar tätigen Musiker (auch Stadtmusikanten und Orchestermusiker — diese bis 1810) und Instrumentenmacher aufgeführt wurden, und daß im 19. Jahrhundert , d. h. ab 1810, schließlich nur noch diejenigen Musiker und Musikforscher zu berücksichtigen waren, von denen gedruckte oder handschriftliche Kompositionen und Publikationen bekannt sind. Dabei fanden auch die Namen außerschweizerischer Musiker, die in der Schweiz gewirkt haben, Aufnahme. — Es ist wohl selbstverständlich, daß ein von einem Einzelnen bearbeitetes Lexikon bei seinem erstmaligen Erscheinen nicht vollständig sein kann. Es bleibt als eine erste und gewissenhafte Materialsammlung zu werten, die sich im wesentlichen nur auf gedruckte Quellen stützt, nichtsdestoweniger aber eine überraschend reiche Fundgrube bildet für den, der sich irgendwie mit schweizerischer Musik befaßt. Die Grundlage, auf die eine gründliche schweizerische Musikgeschichtsschreibung und eine den tatsächlichen Verhältnissen besser als bisher Rechnung tragende Darstellung der Schweizer Musik innerhalb allgemeinen musikgeschichtlichen Werken wird abstellen können, ist endlich geschaffen und dafür gebührt dem Verf. wie dem schweiz. Tonkünstlerverein, der die Publikation durch eine Subvention ermöglichte, sowie dem Verlag, der das nur in kleiner Auflage erscheinende Lexikon bestens ausgestattet hat, aufrichtiger Dank. Einzig die kleinen Ungenauigkeiten und Lücken, die sich gelegentlich in den Werkaufzählungen lebender Komponisten finden, bedeuten kleine Schönheitsfehler.

Willi Schuh-Zürich.

*

Werner Wehrli, Fünf Gesänge nach Gedichten von Hermann Hesse für tiefe Stimme, Violine und Klavier. Op. 23. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Mit einem Wort nur sei auf diese edeln, von starker Empfindung getragenen Gesänge hingewiesen, die sich aus der Fülle neuromantischer Liedmusik bedeutsam herausheben durch die ungebrochene Kraft des gesanglichen Melos und der im Dienste intensiver Stimmungskonzentration stehenden Harmonik, die im fünften und in dem in Nr. 8 der „Neuen Musik-Zeitung" erst abgedruckten zweiten Stück („Eine Geige in den Gärten") durch ostinate Motivbehandlung eine eigenartige Ausdrucksform erhält. — Wehrlis ursprüngliche Begabung beglaubigt sich in diesen Gesängen, die schon um ihrer Besetzung willen Beachtung finden werden, auf das Allerstärkste. *Willi Schuh, Zürich.*

*

Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels, V. Teil. Verlag Ludwig Doblinger, Wien.

Die Geigenbücher des Wiener Pädagogen, Prof. Winklers, sind zu sehr bekannt, als daß sich noch viel über sie sagen ließe. Exakte Arbeit, Sammeln von Einzelbefunden charak-

terisieren sie, eindeutige Weisungen, welche wie bereitgestellte Handlaternen in alle Winkelchen leuchten, aus denen dem werdenden Geiger Gefahr droht. Man ist nicht geblendet, aber man weiß, was man tun darf und was man unterlassen soll. — Der uns vorliegende V. Teil bringt zusammenfassend Analysen ausgewählter Etüden von Kreutzer, Mazas und Fiorillo, welche früher einzeln erschienen waren. Gerade dieses letzte Bändchen mit Notenanhang scheint uns danach angetan, weiteste Verbreitung zu verdienen, da es sowohl für den Lehrer als für den autodidaktisch Strebenden von großem Nutzen sein kann. *Hugo Seling.*

*

Erhart Ermatinger: Bildhafte Musik. Entwurf einer Lehre von der Musikalischen Darstellungskunst. Verlag: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1928.

Nach Ermatinger soll die Musik eine Bilderschrift sein in der Art der Hieroglyphen. Durch die einstimmige Melodie gibt sie die Linie, im zweistimmigen Satze zeichnet sie Flächen. Die Dreistimmigkeit stellt den dreidimensionalen Raum dar. Weitere Zunahme der Stimmen gibt keine weiteren Dimensionen, sondern zunächst die Möglichkeit feinerer Charakterisierung. Je mehr aber die Stimmenzahl zunimmt, um so mehr wird der Eindruck klarer Zeichnung verwischt: die Farbe gewinnt die Oberhand. Das Eindringen des farbigen Elementes in die Musik bringt zunächst eine Steigerung und Verdeutlichung ihres Ausdruckes. Sein Ueberwuchern führt jedoch zu einer fast völligen Auflösung und Zerstörung der Kontur, wie sie etwa im Impressionismus zutage tritt. — Es ist unzweifelhaft, daß Ermatinger Wesentliches sieht und daß er versteht, seine Einsichten in schöner und schlichter Weise zur Darstellung zu bringen. Seine Art der Musikbetrachtung scheint mir jedoch einseitig und nicht von der allgemeinen Gültigkeit zu sein, die der Verfasser wohl für sie beanspruchen möchte. Nach meiner Auffassung ist gerade das Wesentlichste an der Musik ihr — man möchte sagen — *magischer* Charakter; d. h. sie vermag auch den unmittelbar zu ergreifen, der sie im höheren Sinne gar nicht versteht. Aus der nicht genügenden Beachtung des wesentlich dynamischen Charakters der Musik kommen auch die — meiner Auffassung nach — irrtümlichen Bewertungen der Darstellungsformen von Dur- und Moll-Dreiklang. — Daß dem Ton a im a-Moll-Dreiklang die gleiche Bedeutung zukomme, wie sie dem Ton g im C-Dur-Dreiklang zukommt, erscheint richtig in der in den Raum übertragenden Darstellung Ermatingers. Es ist falsch für denjenigen, welcher die *Wertigkeit* dieser Töne erlebt: sie sind nicht *gleich*wertig, sondern *gegen*wertig.

Das Buch ist ein lebendiger Ausdruck für das Ringen unserer Zeit um eine neue Kultur. Durch alle rein fachlichen Probleme hindurch spürt man einen Geist, dem es um die letzten Dinge zu tun ist. Bei Büchern, die ein solches Niveau haben, wird aber die Frage nach der Richtigkeit oder Falschheit ihrer Thesen relativ belanglos. Die Auseinandersetzung mit ihnen wird immer fruchtbar sein.

Gustav Güldenstein.

Aus den Städten

Hannover. Am Schlusse einer „Festwoche", während deren hauptsächlich sportlichem Teile das Theater (außer einem von *Knappertsbusch* geleiteten Konzerte) ausgesuchte Repertoirevorstellungen, darunter Straußens „Frau ohne Schatten" gab, erschien der *„Doktor Faust" Busonis* auf unserer Bühne. Vom Puppenspiele ausgehend entwirft der Dichter eine Handlung, deren Kern die Begegnung Faustens mit der jungfräulichen Herzogin von Parma ist. Erst kurz vor seinem Ende kommt er zu der Erkenntnis, daß, wo Wissenschaft, Zauberei, Religion versagen, das mit ihr erzeugte Kind sein „Unsterbliches" sei. Um diesen Handlungskern legt sich ein überbunter nach Schikaneders Vorbild entworfener Mantel von Nebendingen, der den Komponisten zu einem uferlosen Uebermusizieren veranlaßt. Der Klang der Osterglocken wird nicht einmal, nein, in dreimaligem Nacheinander ausgedrückt: im Orchester, durch Menschenstimmen und durch wirkliche Glocken; die Teufelsbeschwörung wird, ganz gegen Busonis eigenes Rezept, zu einer Reihe von sechs Variationen; das Fest in Parma zu einer Suite; der Streit der Wittenberger Studenten zur cantus-firmus-Arbeit. Das Fehlen des Heroischen und des Erotischen — das Liebesduett gehört als glatte Schamlosigkeit nach Busoni (der aber die Preisgabe der Geliebten vor den Zechkumpanen nicht be-

anstandet) überhaupt nicht auf die Bühne — erzeugt in der Musik eine ganz eigentümliche Atmosphäre kühler Geistigkeit, deren formaler Ausdruck das Ueberwiegen des Stakkatos über das Legato ist. Das färbt auf die „lineare Polyphonie“ ab, die Busoni innegehalten zu haben glaubt und als eins der bezeichnenden Momente in der Partitur anführt. Doch nicht nur das „graphische Bild der Noten“, nein, auch der objektive Befund des Hörenden entlarvt die Schreibart selbst in den Chören als Scheinpolyphonie: die Linien — und das machte *Krasselts* Auslegung völlig klar — sind an den Taktbegriff gebunden; es fehlt die Freischwebigkeit des melodischen Akzents. Ueberdies führt ihr konzertanter Charakter eine offenbar beabsichtigte Verwischung des Stils herbei, zu deren Erkenntnis Publikum und Kritik „erst erzogen werden“ muß. Das Großartige und das groß Gewollte, an dem es der Musik nicht fehlt, muß durch lange Strecken erkauft werden, wo die grüne, grüne Weide eben — rings herum liegt. — In der von Dr. *Winckelmann* szenisch sorgfältig betreuten Aufführung glänzte Herr *Karl Giebel* als machtvoller Darsteller des Faust.

Th. W. Werner.

Mitteilungen

— Das *Sängerfest in Wien* mit dem Aufmarsch von 150 000 deutschen Sängern gestaltete sich, wie erwartet, zu einer riesenhaften nationalen Kundgebung, bei der der im Ausland verpönte Anschlußgedanke Oesterreichs an Deutschland unverhüllt zum Ausdruck kam. Die im Zeichen des deutschen Liedes, das in Schubert seinen Vollender sieht, auftretenden Sängerbünde haben damit eine jahrhundertalte politische Mission auf sich genommen, die an Bedeutung alle früheren Aufgaben übertrifft. Es konnte demgemäß nicht ausbleiben, daß die franz. Presse mit gesteigerten Schmähungen und Protesten diese Kundgebungen verfolgt, und wir wollen auch festhalten, daß die Tschechoslowakei den nach Wien reisenden Gesangvereinen mit ausgesuchten Schikanen Schwierigkeiten in den Weg gelegt hat.

— *Der amerikanische Schubert-Preis*: Das Preisgericht für den intern. Schubert-Wettbewerb um den von der Columbia Phonogramm Company gestifteten Preis von 10 000 Dollar für ein sinfonisches, im Geiste Schuberts geschriebenes Werk hat dem schwedischen Komponisten *Kurt Atterberg* für seine Sinfonie in C dur den Preis zuerkannt. (Die Namen des Preisgerichts haben wir im vorausgegangenen Heft veröffentlicht.) Angeregt durch den Erfolg des Schubert-Wettbewerbs hat die Columbia Phonogramm Company beschlossen, ein internationales Parlament für Musik zu errichten, dessen Ziele von Schillings und WalterDamrosch auseinandergesetzt wurden. Für diesen Zweck werden jährlich 5000 Dollar zur Verfügung stehen, die als Preis einem einzelnen oder einer Gesellschaft dienen sollen, insofern die betreffenden der Musik einen besonderen Dienst erwiesen haben. Es wird ein parlamentarischer Rat eingesetzt und der Sitz dieses Komitees ist Wien.

— Die Direktion des *Berliner Sinfonieorchesters* hat Dr. *Ernst Kunwald*, Berlin, bekommen. Man erfährt jetzt, daß nebenher für drei große Sinfoniekonzerte und einige Sonntagsveranstaltungen der Newyorker Kapellmeister *Wladimir Shavitch*, ein Russe, gewonnen wurde. Wir sind nicht in der Lage zu prüfen, welche Bewerbungen nach dem tragischen Tod Emil Bohnkes vorgelegen haben, geben aber das Gerücht weiter, daß Zahlungsfähigkeit des Dirigenten bei solchen „Wahlen" ein mitbestimmender Faktor sei. Es ist tieftraurig, daß man angesichts so vieler mittelloser hervorragender deutscher Dirigenten zu Ausländern greift, und es ist Sache des Publikums, durch regeren Besuch der Konzerte diesen Zuständen ein Ende zu bereiten.

Berichtigung

Herr Dr. *Leopold Hirschberg*, Berlin, ersucht um die Mitteilung, daß der in Nr. 20 veröffentlichte Mendelssohnsche Chor mit ausdrücklicher Genehmigung der Preuß. Staatsbibliothek gedruckt wurde. Im weiteren bitten wir in dem Aufsatz „Zur Notenbeilage" auf S. 643 Zeile 4 von unten statt Hirschfeld den Namen des Autors Hirschberg zu lesen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart.

TONKÜNSTLERFEST 1929

des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

[illegible]

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. · HEFT 23



STUTTGART

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs am Oktober
Vierteljährlich 3 Hefte mit Kunst- und Musikbeilagen . . . RM 2.20
Einzelhefte . . . . RM 1.—
Bestellung durch die Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postämter. Bei Kreuzbandbezug durch den Verlag RM 2.60 einschließlich Versandgebühr. Postscheckkonto: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.), Stuttgart [illegible]. Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen.

ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), STUTTGART

49. JAHRGANG NEUE 1928 / HEFT 23

MUSIK-ZEITUNG

GELEITET VON ALFRED BURGARTZ

VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Deutsche Kammermusik

Von Dr. Erich Katz, Freiburg i. Br.

Zum zweiten Male fand in *Baden-Baden* das *Deutsche Kammermusikfest* statt. Damit ist nun auch hier schon so etwas wie eine Tradition geschaffen; eine Tradition, die auf der älteren der *Donaueschinger* Kammermusikfeste aufbaut, aber doch immer mehr ein eigenes Gesicht bekommt. Der Gedanke, neuer Musik eine Heimstätte zu schaffen, muß heute, will er noch seine Berechtigung erweisen, notwendig in anderer Art Gestalt werden als vor sechs bis acht Jahren. *Joseph Haas*, neben *Paul Hindemith* und *Heinrich Burkard* Leiter dieser Feste, hat in einem Leitartikel des Baden-Badener Programmheftes auf solche Wandlungen der Entwicklung hingewiesen. Man versuchte den Festen jeweils eine bestimmte Richtung und Grundhaltung zu geben und gelangte darin konsequenterweise bis zur Form des festen „Kunstauftrages", der das freie Auswahlsystem heute schon zum großen Teil ersetzt. Wenn freilich weiter die Behauptung aufgestellt wird, daß damit Kompromisse und Versager ausgeschaltet seien, so möchte ich immerhin ein Fragezeichen dahinter setzen. Kompromisse und Versager gab und gibt es auch jetzt und wird es der Natur der Sache nach immer geben. Schließlich aber sind die dafür Verantwortlichen ja auch nur Menschen. Und man darf doch nicht vergessen, daß es schon viel ist, wenn unter fünf mäßigen Durchschnittswerken ein überdurchschnittliches, und unter zehn guten ein außerordentliches sich befindet. Es ist noch niemals anders gewesen.

Die Wertung des Einzelwerkes nach seinem Persönlichkeitsgehalt, nach seiner ästhetischen Bedeutung tritt in Baden-Baden stark zurück gegenüber prinzipieller Auseinandersetzung mit allgemeinen Problemstellungen, mit Fragen der musikalischen Zeitlage, die uns alle heute bewegen und auf die das Schaffen uns Antwort zu geben hat. Eben darin unterscheidet sich Baden-Baden, einstweilen noch, von allen anderen Musikfesten — wir haben deren in Deutschland ja gewiß nicht zu wenig. Die Spezialisierung auf bestimmte Formgebiete als Themen, in diesem Jahr *Orgelmusik, Kammerkantate* und *Kammeroper*, soll, nach dem Plan, der bereits für das kommende Jahr aufgestellt ist, noch um einen Schritt weiter geführt werden: man beabsichtigt, im nächsten Jahr jede eigentliche Konzertmusik auszuschließen, statt dessen allein Beispiele neuer Haus-, Schul- und Gebrauchsmusik zu bringen, die in ihrer technischen Leichtigkeit auch dem Laien ohne weiteres spielbar und zugänglich ist. Damit wäre auch in diesem Rahmen die Brücke gewonnen, die Spieler und Hörende,

Schaffende und Volk wieder enger miteinander verbinden könnte. Man geht wohl nicht fehl, darin eine Frucht der Zusammenarbeit mit der „*Musikantengilde*" zu erblicken, die unter Leitung von *Fritz Jöde* wie im vergangenen Jahr, so auch diesmal eine *Jugendmusikwoche* gleichzeitig mit dem Kammermusikfest und in Arbeitsgemeinschaft mit diesem in *Lichtental* bei Baden abhielt. Denn von hier gehen entscheidende Anregungen zur Neuformung des gesamten Musiklebens und der Musikerziehung aus. Konnte man im vorigen Sommer, wo die erste offizielle Begegnung zwischen Vertretern der neuen Musik und der musikalischen Jugendbewegung stattfand, noch im Zweifel sein, ob der Versuch, diese äußerlich so verschiedenen Gesinnungswelten zusammenzubringen, auf die Dauer glücken würde — und ich habe gerade erst kürzlich an dieser Stelle auf die dabei sich ergebenden Schwierigkeiten und die zu erfüllenden Voraussetzungen hingewiesen — so war schon in diesem Jahr eine gegenseitige Annäherung, ein Wachsen des Verständnisses deutlich zu spüren. Die Arbeit, die die Woche über in Lichtental geleistet wurde, hatte zwei Ziele. Sie diente einmal der eigenen Orientierung über die heutige Musik: denn man weiß jetzt auch in diesem Kreise, daß der Weg zur Gesundung der Gegenwart letztlich nur über diese selbst führen kann, niemals aber durch eine ausschließliche Rückwendung in die Vergangenheit zu erreichen ist. Abgesehen von der Teilnahme am Kammermusikfest wurden darum diesmal auch im Kreis selbst fast ausschließlich neue Werke durchgearbeitet; ich erwähne von Namen, die noch wenig bekannt sind, *Lothar v. Knorr*, *Gerhard Maaß*, *Heinrich Spitta*. Daß Starkes, Eigenwertiges dabei gewesen wäre, wird man, bei aller Sympathie zu der darin bekundeten Haltung, kaum sagen können. Mit einer Ausnahme, über die gleich noch zu sprechen ist. Das andere der oben genannten Ziele: Kundgebung an die größere Oeffentlichkeit über die Art und Weise der Tätigkeit in der Jugendmusikbewegung. Das geschah diesmal nicht durch konzertähnliche Vorführungen wie im vergangenen Jahre, sondern, mit sehr viel besserem Erfolg, durch Demonstration an der Arbeit selbst. Dies war vor allem auch der Sinn der sogenannten „offenen Singstunde", die am Sonntag vormittag als äußerer Abschluß der Jugendmusikwoche stattfand. Es gab dabei keine Zuhörer; alle Anwesenden wurden an der Arbeit beteiligt, sangen mit und erlebten so unmittelbar das Werden der Werke und den Vorstellungskreis, der diesem Musizieren zugrunde liegt. Von den Stücken, die hierbei gemacht wurden (*Ludwig Weber*, *Wilhelm Maler*, *Knorr*, *Hindemith)*, muß eins als ganz überragend besonders hervorgehoben werden: eine neue Kantate „Frau Musica" (Luther-Text) von *Hindemith*, eines der frischesten und in der Wirkung unmittelbarsten Werke, die er je geschrieben hat. So wie dieses muß eine neue Jugend- und Volksmusik aussehen. Und es ist kaum zuviel gesagt, wenn man das Werk als das beste des ganzen Kammermusikfestes bezeichnet.

Allerdings: sehr viel hätte dazu ohnehin nicht gehört, denn die Ausbeute der eigentlichen Festkonzerte war diesmal ungewöhnlich gering. Zum Teil hatte das auch prinzipielle Gründe. Auf dem Gebiete der *Orgelmusik* zum Beispiel wird man wirklich positiv-neue Ergebnisse erst erwarten können, wenn Orgelbau und -komposition darin mehr als bisher zusammengehen. Dies wurde aus der Art aller zur Diskussion gestellten Werke deutlich. Eine Fantasie und Fuge über den Choral

„Aus tiefster Not schrei' ich zu dir" von dem Deutschböhmen *Fidelio Finke* bleibt trotz moderner Farbgebung noch allzu sehr im Fahrwasser der orchestralen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts. Stärkere Potenz und Klangphantasie beweist *Philipp Jarnach* in einem Orgelkonzertstück (Romanzero III). Doch beruht die Wirkung allein auf der persönlichen Qualität; eine Sprache, die für einen Orgelstil allgemein verbindlich sein könnte, ist auch hier kaum gefunden. Einen streng stimmigen Satz schreiben *Ernst Pepping* in einer Folge von Choralvorspielen und *Hans Humpert* in einer sehr straff geformten und lebendig empfundenen Orgelsonate. Indessen wäre für eine sinnvolle Interpretation dieser Stücke eine Registrierung, die ihre reale Stimmigkeit scharf auszuprägen imstande ist und die den Farbenreichtum der Orgel nicht so sehr malerischen Effekten als vielmehr den Strukturwerten dieser Musik dienstbar macht, von entscheidender Wichtigkeit. Das wiederum setzt einen radikal umgestalteten Orgeltypus voraus, wie er hier natürlich nicht vorhanden war. So läßt sich ein vollgültiges Urteil über die Werke nicht geben.

Außerordentlich verschiedenartig nach Aufbau und geistigem Gehalt waren die *Kantaten*. *Jos. Math. Hauer*, der Theoretiker der sogenannten „Zwölftonmusik", überzeugt in seinem Hölderlin-Werk „Wandlungen" weniger durch seine durchaus romantisch erfühlte Musik als durch sein Ethos. Immerhin hat er, und das ist durch eine gewisse Suggestionskraft, die von dem Stück ausgeht und durch die besondere Art der Aufführung, bei der die Mitwirkenden über den ganzen Saal verteilt waren, verständlich, den größten Erfolg. *Hugo Herrmann* baut eine Reihe von Formen auf Morgensterns „Galgenliedern" auf, ohne der Ueberlegenheit der Texte letztlich gerecht zu werden, aber mit großem Können und feinem Gefühl für Wirkung. Eines der Stücke konnte wiederholt werden. Auch *Erhart Ermatinger* benutzt in seinen „Hymnen" Morgenstern, freilich nicht den der Galgenlieder, sondern den Schöpfer ernster, außerordentlich sprachschöner Gedichte. Es ist eine sympathische, aber etwas zähflüssige, trotz großen Aufwandes nicht eigentlich fortreißende Musik. *Darius Milhaud* schließlich spinnt ein zartes, durchsichtiges Klanggewebe von eigentümlich fremdartiger, romanisches Wesen deutlich ausprägender Wirkung. Aus seiner großangelegten Kantate „Die Rückkehr des verlorenen Sohnes", nach dem Text von André Gide (leider nicht in der Rilkeschen Uebersetzung, die sich nicht unterlegen ließ), kamen drei Teile zur Uraufführung. — Was hier unter dem Gesamtbegriff Kantate aufgeführt wurde, zeigte immerhin jedes in seiner Art Wege und Werte. Aber recht dürftig und eine Enttäuschung war diesmal der *Opernabend*. Dies um so mehr nach dem verheißungsvollen Anfang des vergangenen Jahres. Es gab kein Werk von der Bedeutsamkeit des „Mahagonny", nicht einmal eines von dem schlagkräftigen Witz des „Hin und Zurück". Am ehesten hätte dazu noch der begabte *Walter Gronostay* Anlage. Sein Einakter heißt „In zehn Minuten". Dies ist die Frist, in der ein Missionar in Kamerun einen Bekehrungsrekord schlagen, ein Theateragent gleichzeitig durch ein Engagement Ersatz für die soeben mit Rothschild verlobte Josephine Baker zu schaffen hat. Sie kämpfen, natürlich beide erfolglos, um die Seele eines Negermädchens.

Auf dieser Basis, die an Situationskomik nichts zu wünschen übrig läßt, bietet sich Gelegenheit, allerhand erfrischende Wahrheiten deutlich werden zu lassen. Die

Vertonung ist nicht übel, bringt aber zu oft zwischen guten und witzigen Stellen tote Punkte. Vor allem: Gronostay braucht dazu statt zehn Minuten dreiviertel Stunden und stellt schon allein dadurch den Erfolg in Frage. Denn was ein ausgezeichneter Sketch hätte werden können, das wird so eine zumindest streckenweise langweilende „Oper". Doch steht dieses Stück immer noch turmhoch über *Kneips* „Tuba mirum", einem musikalischen Scherz, an dem der klangvolle Titel das beste ist und der allenfalls auf einem Vorstadt-Vereins-Liebhabertheater des Jahres 1899 seinen Zweck erfüllt hätte. Zwischen diesen beiden nun ein merkwürdiges ernstes Werk: „Saul", nach dem Drama des Kleist-Preisträgers Lernet-Holenia mit Musik von *Hermann Reutter*. Es ist in der Hauptsache ein Sprechstück, das im Grunde kaum auf ein *Musik*fest gehört hätte. Musik tritt nur im Vorspiel und auf Höhepunkten der Handlung hinzu, nimmt dort teilweise feste Formen an, ohne aber zu einem organischen Ganzen zu werden. Die Organik des Werkes wird vielmehr allein durch die Dramatik des Geschehens erreicht, gelegentlich unmittelbar packend, doch leider auch nicht ohne peinliche Theatralik. Erwähnung verdienen die lebendig erfundenen kleinen Musiken von *Boleslav Martinu*, die vor und zwischen den Opern zur Uraufführung kamen. — Im Gegensatz zu dem Opernabend gehörte ein Vormittag, der dem Problem der *Filmmusik* gewidmet war, zu den fruchtbarsten Veranstaltungen des ganzen Festes. Nicht als ob alle gezeigten Lösungen gleich gut gewesen wären. Aber es blieb doch soviel des Anregenden, des Aufschlußreichen und, obgleich das eigentlich nur im Nebenzweck beabsichtigt war, des Amüsanten, daß man im Ganzen unbedingt ja sagen konnte. Hier sind Zukunftsaufgaben, die lohnen. Am interessantesten waren die Ergebnisse vielleicht dort, wo der Filmvorwurf gerade der alltäglichste, am wenigsten zurechtgemachte war. Da schreibt *Milhaud* die Musik zu einer Ufa-Wochenschau, dem Zuschauer und -hörer in ihrer Andersartigkeit zunächst kaum spürbar und doch ein kleines Kunstwerk, in dem sich Mittel und Absicht vollkommen decken. Das Wesentlichste dabei: es wird durchaus nicht „illustriert" in dem groben Sinne, wie wir es sonst stets (auch in den meisten Fällen, in denen Musik direkt für einen Film komponiert wurde) kennen. Es erscheint beispielsweise im Bild der Wasserfall eines großen Stauwerks, und die Musik gibt dazu ein ganz stilles Pastorale. Die Wirkung aber ist eine unendlich viel eindringlichere, als wenn sie ein großes Getöse vollführt hätte: was eben zu beweisen war. Andere Beispiele von *Toch* (sehr gut gelungen), *Hindemith, Herrmann, Zeller* (zu einem besonders schönen Silhouetten-Märchenfilm) zeigen ebenfalls verschiedene Stadien des Weges zu einer wirklichen Einheit von Musik und Film. Es wäre sehr zu wünschen, daß nicht nur ein relativ kleiner Kreis von Musikern, sondern vor allem die große Filmindustrie, die die Macht hat, sich allmählich etwas mehr als bisher um diese Dinge bekümmerte.

Was das gesamte Fest anbelangt, so ist eine Forderung für die Zukunft dringendst zu erheben: Zugang zu den Proben! Der Wunsch, die Werke eingehender kennen zu lernen, als es bei nur einmaligem Hören möglich ist, ist doch wohl wichtiger als die Angst einiger weiblicher oder männlicher Primadonnen, während der Probenarbeit beobachtet zu werden. Daß aber die Vorbereitung durch die Anwesenheit einiger Zuhörer bei einigermaßen funktionierender Organisation und bei rechter Einstellung

— die nämlich die Arbeit am Werk für ebenso wichtig oder wichtiger noch nimmt als die einmalige öffentliche Aufführung — gestört werden könnte, halte ich für ausgeschlossen. Auch der Einwand, daß das Anhören der Proben gelegentlich zu verfrühter Besprechung vor der Aufführung mißbraucht worden sei, scheint mir nicht stichhaltig; es dürfte doch wohl durch entsprechende Abmachungen Schutzmittel dagegen geben. — Von den zahlreichen Mitwirkenden, die sich unter Einsatz ihrer besten Kräfte in den Dienst der Sache stellten, können hier naturgemäß nur ganz wenige Erwähnung finden: die Dirigenten *Scherchen*, *Mehlich*, *Dressel*; die *Hugo Holle*sche Madrigalvereinigung; die ausgezeichnete Sopranistin *Clara Wirz-Wyß*; die Organisten *Heinrich Boell* und *Kurt Utz*. Hauptwert und -reiz der Veranstaltung lag wieder in dem anregungsreichen menschlichen Beieinander der von überallher zusammengekommenen, die Schaffenskräfte der Gegenwart bejahenden Musiker.

Musiktheorie als Bewegungslehre

Von Dr. Gustav Güldenstein, Basel

Wenn es auch in der Natur der Sache selbst begründet ist, daß das künstlerische Schaffen der Erkenntnis der Prinzipien vorauseilt, nach welchen sich dieses Schaffen vollzieht, so wäre es doch gerade in einer Zeit, die sich — wie die unsrige — eindringlichst bemüht um Objektivität, Freiheit von Willkür und Einsicht in die letzten Gründe ihres Tuns, zu erwarten, daß die Theorie eines Kunstgebietes in der nächstmöglichen Annäherung an die künstlerischen Produktionen dieser Zeit bliebe. Sehen wir uns aber den wirklichen Sachverhalt an, so werden wir sagen müssen, daß der Abstand zwischen Theorie und Praxis — wenn wir unter „Theorie" das verstehen, was an unseren Konservatorien als Kontrapunkt, Harmonielehre usw. gelehrt wird, und unter „Praxis" das neue Schaffen unserer Künstler, etwa eines Hindemith, Honegger etc. — wohl kaum je zu einer Zeit größer war, denn heute. Die Folgen dieses Zustandes machen sich auf zwei Arten bemerkbar. Die an der alten Tradition festhaltenden Theoretiker stehen ratlos den Produktionen der neuesten Zeit gegenüber; aber nicht minder ratlos scheint ein Teil der die moderne Richtung repräsentierenden Künstler den in der alten Theorie geprägten Begriffen gegenüber zu stehen.

Wählen wir als Beispiel dafür die Stellung, welche Schönberg den so eminent wichtigen Erscheinungen wie Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorhalten gegenüber einnimmt. Er sagt in seiner Harmonielehre (Seite 360): „Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorhalte usw. sind wie Septen und Nonen nichts anderes als Versuche, etwas den entfernter liegenden Obertönen ähnlich Klingendes in die Zusammenklangsmöglichkeiten, das sind ja die Harmonien, einzubeziehen." Fragen wir nach den Gründen eines so radikalen Mißverstehens, so können wir es uns nur in folgender Weise erklären: Schönberg fand, daß alle Regeln, welche die alten Musiktheorien für die Behandlung von Durchgängen, Vorhalten, Wechselnoten etc. aufgestellt haben, einer schärferen Kritik nicht standhalten und also negierte er die ganzen musikalischen Vorgänge, welche unter den Namen Durchgänge, Vorhalte, Wechselnoten genannt werden müssen. Die Ursache des Mißverstehens ist auf beiden Seiten die gleiche. Man unterscheidet nicht zwischen dem Wesen einer Sache und ihrer

Erscheinungsform. Das Wesen der genannten musikalischen Vorgänge kann aber nur durch einen inneren Bewegungsvorgang beschrieben werden, für den bestimmte Klänge die Verwirklichung sind. Trennt man, wie ich es für eine fruchtbare Musiktheorie der Zukunft für unerläßlich halte, den inneren Bewegungsvorgang von den Möglichkeiten seiner Verwirklichung, so wird man folgendes finden:

Erstens: Die schon erwähnten Bewegungsvorgänge, Durchgang, Vorhalt, Wechselnote, ferner der elementarste Bewegungsvorgang überhaupt: Spannung — Lösung, weiterhin Bewegungsteile (die man — in ungefähr gleicher Bedeutung — als Vorbereitung, Anlauf, Auftakt bezeichnen kann) ferner Bewegungsabläufe, die man als zielstrebige, und andere, die man als verharrende bezeichnen könnte etc., gehören zu den konstitutiven Elementen der Musik überhaupt und sie bestehen unabhängig vom Wandel der Zeiten und den durch ihn bedingten Wandel des musikalischen Stils.

Das Zweite, das sich uns ergibt, ist nicht in erster Linie eine Erkenntnis, sondern eine Aufgabe, nämlich zu untersuchen, welche Möglichkeiten klanglicher Verwirklichung für die genannten Erscheinungen gegeben sind. Diese Untersuchung verlangt ein besonderes Studium des Materials, in welchem musikalische Bewegung gestaltet wird: des Klanges. Es zeigt sich, daß dieses Material, wie jedes, seine Eigen-Gesetzlichkeit hat. Wenn auch das Klangmaterial ein sehr geschmeidiges und anpassungsfähiges Material ist, so darf doch nicht übersehen werden, daß jeder Folge ebenso wie jedem Zusammenklang von Tönen ein innerer Bewegungsvorgang (rein innerhalb des Klanglichen) entspricht. Der darzustellende Bewegungsablauf muß daher (materialgerecht) verwirklicht werden, also beispielsweise der Vorgang „Vorhalt — Auflösung" derart, daß der als Vorhalt zu bezeichnende Klang die größere Spannung in sich trägt. Glaubt man sich über die Eigengesetzlichkeit des Klanges hinwegsetzen zu können, so kann es geschehen, daß das Klangmaterial seinen Eigensinn durchsetzt, entgegen der zu verwirklichenden Bewegung. Das bedeutet aber musikalisch nichts anderes als einen Fehler; denn fehlerhaft in der Kunst ist zunächst alles und nur das, was dem zu verwirklichenden Sinn nicht entspricht. Daß sich auf einer höheren Stufe der Kritik der zu verwirklichende Sinn selbst als berechtigt auszuweisen haben wird, kann für diese Untersuchung unberücksichtigt bleiben.

Der erste praktische Nutzen, der sich aus einer solchen Betrachtungsweise für den Schüler der Harmonielehre ergeben kann, zeigt sich beim Harmonisieren von Melodien. Der Schüler hätte zunächst aufzufinden, welches der innere Bewegungsvorgang der zu harmonisierenden Melodie ist; er hat festzustellen, was zusammenzuziehen und was zu trennen ist, wo eine gleichmäßig fortfließende Bewegung stattfindet, wo eine Gruppierung, welches die Punkte stärkerer Spannung sind etc. Ist das gefunden, so kann man übergehen zu untersuchen, durch welche Klangmittel der Bewegungsvorgang verdeutlicht werden kann. Die Bestimmung dieser Mittel ist — der Schulmeister wird sagen „leider", der schaffende Künstler „Gott sei Dank" — in positiver Form nicht möglich. Negativ jedoch sind sie bestimmbar. Man kann nämlich zeigen, wo die falsche Wirkung beginnt. Innerhalb der Grenzen dessen, was als falsch charakterisiert werden kann, liegen die sicher ungemein zahlreichen Formen möglicher Verwirklichung. Zur Verdeutlichung des bisher Gesagten möchte ich einige ganz einfache Beispiele anführen und erläutern.

Die Beispiele *I* und *II* sind Harmonisierungen der gleichen Melodie. Im Beispiel *I* ist an den Stellen *a* und *b* der Charakter „Ausholen — Schlag“ durch die Harmonie verwirklicht. Bei *c* besteht das gleiche Verhältnis zwischen dem 1. und 3. Akkord, betrachtet man jedoch die ganze Phrase *c*, so wird man sagen müssen, der Schlag wird durch den zweiten Akkord zurückgehalten, vorenthalten (Vorhalt), und er erscheint daher als Druck (sich stützend, vergleiche den italienischen Namen appoggiatura) der im 3. Akkord seine Lösung findet. Ebenso wie in der körperlichen Bewegung die Vorbereitung eines Schlages stets in entgegengesetzter Richtung erfolgt im Verhältnis zum Schlag selbst, so wird auch klanglich die Vorbereitung einen harmonischen Gegensatz zum Schlag bilden, in unserem Falle: Dominante — Tonika.

— Im Beispiel *II* ist dieser Tatsache bei *a* und *b* nicht Rechnung getragen. Die Folge ist, daß sich der Klang der Phrasierung widersetzt und ein Konflikt entsteht zwischen der im Rhythmus und der im Klange liegenden Bewegung.

Die Beispiele *III* und *IV* dienen zur Illustration des harmonischen Vorganges: Vorhalt. — In Beispiel *III* wird der Bewegungsvorgang einer Melodie wie folgt aufgefaßt: der 1. Ton soll mit dem 2. eng verbunden werden, daher Harmoniewechsel vor Eintritt des zweiten Tones, so daß der erste zum Vorhalt wird. Vom zweiten zum dritten Ton finden wir melodisch eine Tonwiederholung, also ein trennendes Element, was harmonisch durch Harmoniewechsel zum Ausdruck kommt. Dritter und vierter Ton erscheinen wieder eng verbunden und zwar derart, daß der dritte einen Druck darstellt gegen den vierten (Vorhalt). Die Harmonisierung der melodischen Sequenz *b* ist in harmonischer Beziehung keine Sequenz, ist jedoch Sequenz insoferne, als sie eine klangliche Verwirklichung des gleichen Bewegungsvorganges darstellt. Das Beispiel *IV* dient bei *b* zur Illustration einer andern Nuance der Auffassung. Man kann nämlich sehr gut den der Melodie zu Grund liegenden Bewegungsvorgang so auffassen, daß man eine fortlaufende Bewegung von der 1. bis zur 4. Melodienote empfindet. Die zweite Note bildete in dieser Auffassung einen Durchgang zur vierten, während die dritte als Verzögerung der natürlichen Auflösung erschiene und somit wieder Vorhalt bliebe. Spielt man die Stellen der Beispiele *III b* und *IV b* mehrmals hintereinander und achtet auf die Verschiedenheit des durch die Harmonisierung verdeutlichten Vorgangs, so wird man sein Ohr dafür schärfen, was mit den beschriebenen Bewegungsvorgängen gemeint ist. — Beispiel *V* soll zeigen, daß der Ton *fis* hier Wechselnote ist und nicht etwa Durchgang. Wiewohl jeder Musiker hier *fis* schreibt und nicht *ges* (wie der Ton als Durchgang heißen müßte), werden die meisten doch in der Analyse dieses *fis* als Durchgang bezeichnen. Einem vorurteilsfreien Hören zeigt sich jedoch, daß in *fis* das Streben ist, nach *g* zurückzukehren. Daß es dieser Tendenz nicht nachgibt, sondern statt dessen in den Vorhalt vor *e* fortschreitet, ändert nichts an seiner ursprünglichen Bewegungsenergie, wie etwa auch das Abspringen von Durchgängen, Vorhalten, die Verzögerung oder das Ausbleiben der Auflösung solcher Erscheinungen nichts an ihrem ursprünglichen Wesen zu ändern vermögen.

Wenn dieser Aufsatz viel eher ein Programm aufstellt, als Lösungen gibt, so darf ich immerhin zu meiner Entschuldigung sagen, daß ich die Lösung eines Teiles der hier aufgeworfenen Probleme in einigen Abhandlungen bereits zu geben versucht habe, welche mit noch zu verfassenden Schriften zusammen als „*Abhandlungen zu einer wissenschaftlichen Grundlegung der Musiktheorie*“ erscheinen sollen.

Junge belgische Musik

Von René Bernier, Brüssel *Aus dem Französischen.*

Wir erleben im musikalischen Belgien zurzeit einen außerordentlich bedeutungsvollen Vorgang. Eine neue Generation ist erstanden und unter der Führung Strawinskys, Honeggers, Prokofieffs, Milhauds groß geworden. Alle diese neuen jungen Talente bekunden den heftigsten Wunsch, die impressionistischen und „scholi-

stischen" Einflüsse (Einflüsse C. Francks und der 1896 begründeten Schola cantorum. D. Uebers.) abzuschütteln, die bis vor kurzem noch die belgische Musik beherrscht haben. Man verdankt diese Erneuerung hauptsächlich der Tätigkeit der „*Synthetisten*"; das ist eine Komponistengruppe, die in unserem Land eine unabhängige musikalische Kunst zur Entwicklung bringen will. Gleich den „Fünf" in Rußland und den „Sechs" in Frankreich sind sie unter sich keineswegs durch irgendein Dogma gebunden und verfügen überdies über ein sehr unterschiedliches Temperament. Sie bewahren sich die vollkommenste Freiheit der Individualität, und wenn sie einen Grundsatz aufstellen, dann ist es der: jegliche überflüssige Rhetorik zu meiden! So führen sie einen Kampf gegen die blühende Geste (l'emphase) und den Wortschwall (verbiage). Ihre „Ethik" könnte etwa auf die Formeln gebracht werden: eine gewisse helle Nüchternheit im Formalen (sobriété) und dabei Gedrängtheit; natürliches Empfinden (spontanéité), also Unmittelbarkeit, und Konzentration im Ausdruck. Sie machen sich allerdings das Vermächtnis der großen Tonheroen zunutze, irgendwelche Angleichung an die traditionellen Entwicklungsvorgänge scheuen sie jedoch nach Möglichkeit. Die begabtesten Mitglieder dieser Gruppe sind nach unserer Meinung: *Schoemaker*, *Poot*, *Dejoncker* und *Brenta*.

Maurice Schoemaker besitzt die große Farbigkeit und das Talent der Bewegung. Seine so reich verströmende und mannigfaltige Produktivität zeigt Atem, Kraft; in diesem Sinne suggestiv ist ein Orchesterwerk „Feu d'Artifice" und ein Quartett für Streicher und Klavier. *Marcel Poot* ist vor allem Humorist: u. a. hat er „Drei sinfonische Skizzen" geschrieben, voll phantastischer Fülle, und der „Held" ist — „Charlot", der Star des Kinos! Aber auch seine Klaviersonate, die eine sehr feine, eindringliche Musikalität ausbreitet, wollen wir hier nennen. *Théo Dejoncker* ist der Musiker — der „ungedruckten Werke"! Er hat sich einen Namen gemacht durch ein Streichquartett, dem außerordentlich viel Erfindung und Klanglichkeit nachzuweisen ist. „Klassischer" ist *Gaston Brenta*. Seine „Variations sur un thème congolais" ermangeln so wenig wie seine Klaviersachen des Einfalls wie der packenden Akzente. — Außer diesen „Synthetisten" bekämpfen noch andere Künstler das gealterte Formschema. Solche Verfechter eines neuen Musikgeistes sind: *Fernand Quinet;* mit der Beherrschung eines feinnervigen Handwerks verbindet er heiße Einbildungskraft; seine Domäne vorwiegend: solide Kammermusik und reizvolle Vokalsachen; *Arthur Heerée* ist Pariser Emigrant; bekannt ist er geworden durch sein Septett mit Singstimme, durch „Pastorale et Danse" für Streichquartett, sowie durch Gesangszyklen „Les Heures claires", „Le merveilleux été" und „Les Poèmes de Pangalos". Als skrupulöser und empfindsamer Nachspürer im Bezirk einer raffinierten Harmonik weiß er einer kostbaren Farbenmischung allen Reiz abzugewinnen. Zum Schlusse noch zwei Namen: *Albert Huybrechts* (ein Streichquartett und eine Violinsonate mit sehr wertvoller konstruktiver Anlage und stark lyrisch) und *André Souris* (Autor einer sinfonischen Suite, die sich „Musique" betitelt, und eines Werkes „Choral, Marche et Galop" für zwei Trompeten und zwei Posaunen; alles durchaus originell, eine eindringliche Sprache voll extremster Kühnheit). — Die junge belgische Musik gibt also tatsächlich zu einigen Hoffnungen Anlaß und erweist sich wohl würdig der Heimat eines Roland de Lassus, Grétry, C. Franck.

Absolute und verbundene Musik

Von Prof. Dr. Georg Anschütz, Hamburg

Der im Titel ausgedrückte Unterschied wird für gewöhnlich anders gefaßt. Man stellt eine absolute Musik der Programmusik gegenüber, oder man setzt an die Stelle des Wortes „absolut" das Wort „abstrakt". Obwohl die Bezeichnung nicht allein maßgeblich ist, sondern in erster Linie der Inhalt, den man den Begriffen beilegt, soll doch auf die Gegenüberstellung einer „absoluten" und einer „verbundenen" Musik Wert gelegt werden. „Absolut" heißt „losgelöst", und wir meinen, wenn wir von absoluter Musik sprechen, eine solche, die von allen anderen, also nicht musikalischen Elementen losgelöst, in diesem Sinne rein oder frei ist. Würde man nun dem Begriff „absolut" diejenigen „konkret" oder „relativ" gegenüberstellen, so käme der tatsächlich bestehende Unterschied undeutlicher zum Ausdruck, als wenn wir „verbunden" sagen. Deshalb sind also besser eine „unverbundene" und eine „verbundene" Musik einander gegenüber zu stellen. Doch erscheint in Anbetracht der Tatsachen der Ausdruck „unverbunden" so schwerfällig, daß wir es besser bei der Bezeichnung „absolut" belassen. Inhaltlich meinen wir folgendes: Die eine große Gruppe von musikalischen Kunstwerken zeigt eine Verbindung mit außermusikalischen Elementen; die andere charakterisiert sich durch das Gegenteil. Für jene erscheint der Ausdruck Programmusik zu eng, da er nur einen bestimmten Kreis aus einer sehr umfassenden Sphäre umschließt.

Eine Klärung der Begriffe und der mit ihnen gemeinten Tatbestände erscheint umso wichtiger, als es sich nicht nur um formale Angelegenheiten oder solche größerer Uebersichtlichkeit handelt, sondern um eine wertästhetische Frage. Kann man doch oft eine „absolute" Musik als *die eigentliche* Musik, als das Ideal und Ziel, als die höchste Stufe des Musikalischen überhaupt verstanden finden, demgegenüber alle Verbindungen als etwas Untergeordnetes gelten. Von einer solchen, für viele Menschen einfach feststehenden Einstellung aus erklären sich auch Urteile über Wert und Größe einzelner Meister und einzelner Werke. Da sich jedoch die Aesthetik nicht vorschnell auf grundsätzliche Einstellungen und Wertauffassungen festlegen darf, so müssen zunächst Sinn und Bedeutung einer „absoluten" wie einer „verbundenen" Musik betrachtet werden. Hier erheben sich zwei grundsätzliche Fragen: 1. Was sagt uns die Geschichte über jenen Unterschied? 2. Wie steht es rein sachlich mit ihm? Und bei der ersten Frage muß man weiter unterscheiden: a) Wie steht es in der Entwicklung seit den ältesten Anfängen? b) Wie schließt sich die Gegenwart an?

Die erste Frage führt uns von selbst in die historischen Anfänge der Musik zurück. Ueber sie wissen wir im Vergleich zur Geschichte anderer Künste, der Malerei, der Plastik, der Architektur, der Dichtkunst, recht wenig. Das mag teilweise äußere Gründe haben. Alle anderen Künste sind mehr als die Musik an das Stoffliche gebunden. Das gilt vor allem von den bildenden Künsten. Werke in oder auf Stein und auf Metall sind dem Verfall weniger ausgesetzt als solche auf Papier oder dessen Ersatz. Aber wäre dies der alleinige Grund, so müßten doch andere Dinge in größerer Menge vorhanden sein. Zunächst fehlen uns aber antike Musikinstrumente fast gänzlich. Wir können sie nur aus Beschreibungen oder aus Bildern rekonstruieren,

wobei es auffällt, daß auch diese Quellen im Vergleich zu anderen Kulturgebieten spärlich sind. Sodann bleibt auch das, was uns literarisch über die Musik der Alten bekannt ist, weit hinter dem zurück, was wir an Dokumenten über die anderen Künste besitzen, zumal wenn man von allgemeinen Berichten über die Wirkung absieht. Das muß nicht besagen, daß die Musik bei den Alten unbedingt eine relativ viel kleinere Rolle gespielt hat. Aber es zeigt uns, daß eben die gedankliche Beschäftigung mit ihr eine geringere war. Musik war in diesem Sinne den Alten etwas anderes als uns heute. Sie gehörte mehr zu den unmittelbaren Aeußerungen des Lebens, sie stand, nur in stärkerer Vergeistigung, der biologischen Sphäre des Lebensnotwendigen wenn nicht Selbstverständlichen näher, so daß sie weniger zum Gegenstand des Denkens erhoben wurde, als die bildenden Künste und die Dichtung.

Die Musik der Alten wie in vielem diejenige heute noch vorhandener primitiverer Kulturen kannte sicherlich schon zwei Grundarten. Die eine war „verbundene" Musik. Sie spielte die Rolle des Begleiters im Tanz, Marsch und Kultus, wobei sie nicht nur Gefühlswirkungen steigerte, sondern oft erst hervorrief. Die andere dagegen, von der wir kaum Direktes wissen und die wir aus Parallelen an Primitiven und kleinen Kindern erschließen müssen, stellte eine Form unmittelbarer, ungewollter, spontaner Aeußerung dar. Wir können noch heute etwa bei Orientalen beobachten, wie der Einzelne stundenlang in den Tag hineinsingt oder klimpert, ohne Ziel und scheinbar ohne Sinn. Musik ist hier keine eigentliche Kunst, sie ist nur eine besondere Art allgemeiner seelischer Lebensbetätigung. In jenem Falle fühlt sich der Musizierende eins mit seiner äußeren und inneren *Umgebung*, er paßt sich einem sozialen oder religiösen Kreis ein, er bildet selbst nur das Glied eines größeren Organismus. In diesem dagegen sondert er sich von der Umgebung ab. Die Natur mag ihn anregen, sie interessiert ihn nicht. Er musiziert von innen heraus und fragt weder nach Einpassung noch nach Wirkungen seiner Betätigung auf andere Menschen. Wenn die Alten oder wenn die Primitiven Anlaß hatten, ihre Musik aufzuschreiben oder sonst zu fixieren, so bestand dieser Anlaß nur bei der ersten Form. Nur sie hatte für die Gesellschaft Sinn und Wert. Man darf also aus dem Fehlen von Niederschriften der zweiten Form nicht auch ihr Nichtvorhandensein erschließen wollen. Wenn so wenig an fixierten Dokumenten überliefert ist und wenn trotzdem die große Wirkung und Bedeutung der Musik immer wieder betont wird, so deutet das auf den Umstand, daß die zweite Form viel stärker vertreten gewesen sein muß, als man vermuten könnte, ja daß ein großer Teil aller antiken Musikausübung in dieser Form bestand. — Diese Zweiheit der Formen ist nichts anderes, als unsere Teilung in eine absolute und eine verbundene Musik.

Wenn man von der Gegenwart aus die jüngste Geschichte unserer Musikentwicklung betrachtet und dabei wohlbekannte Persönlichkeiten ins Auge faßt, so tritt uns der gleiche Unterschied entgegen, nur ist er auf ein anderes Betätigungsfeld innerhalb alles Musikalischen übertragen. Als Typus der „absoluten" Musik nennt man J. S. Bach. Man darf dabei nicht das gesamte Schaffen Bachs heranziehen, denn sonst würden seine zahlreichen Vokalkompositionen das Bild trüben. Bei Bach als „absolutem" Musiker denkt man an die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers sowie an seine entsprechenden Orgelkompositionen. Ihnen wohnt keine

ausgesprochene Bezugnahme auf irgend etwas Außermusikalisches inne. Was auf dem Boden des urwüchsig-natürlichen Schaffens des Orientalen die endlose, für uns monotone, meist gesungene Linie bedeutet, die sich frei im „Tonraume“, d. h. hier im Kontinuum der Tonhöhen bewegt, das ist bei Bach das ungegenständliche Thema, dessen Elemente nur bestimmte musikalische und geistige Stufen in unserem Musik-*system* darstellen, und es ist der formale Ausbau des Themas sowie seine Verknüpfung mit analogen Elementen. Beim Primitiven und beim Orientalen herrscht in der (ungeschriebenen) Musik der freie Gefühls- und Erlebnisausdruck, analog wie Fühlen und unmittelbares Erleben bei ihnen das hervorstechende Merkmal des psychischen Lebens bilden. Bei Bach dagegen ist die Musik durchgeistigt, gedanklich durchsetzt und daher allein gedanklich zu begreifen, wenngleich dieses Geistige unbemerkt und nicht mit Nachdenken und Ueberlegen identisch ist. — Als Beispiel der „verbundenen“ Musik kann man Richard Wagner gegenüberstellen. Wagner schwebte als Ideal nicht nur das „Gesamtkunstwerk“ vor, sondern die Musik als Ausdruck für alles Ausdrückbare, Musik als Symbol, als Träger, als Repräsentant für Geschehnisse, für Personen, für Stimmungen und Gefühle, für Situationen, für Gedanken. Wenn in den Bachschen Fugen die Frage sinnwidrig wird, was der Meister habe sagen oder ausdrücken wollen, so ist sie bei Wagner notwendig, sofern man zu einem Verständnis und zu einer Würdigung des Kunstwerks gelangen will. Bach und Wagner werden somit zu typischen Repräsentanten zweier Grundformen in der Musik, wie sie sich bis in die Anfänge alles Musizierens hinein verfolgen lassen.

Im Gegenwartsschaffen finden wir grundsätzlich die gleichen Formen. Die Musik mag in unseren Tagen stilistisch gespalten sein, wie sie es bisher noch nie gewesen ist. „Tonalität“ und „Atonalität“, Impressionismus und Expressionismus mögen nebeneinander bestehen und durcheinander gehen, archaisierende, exotisierende, klassizistische und neuromantische Tendenzen mögen das Bild bis zur Gestaltlosigkeit entstellen. Absolutes und Verbundenes finden wir auch hier in deutlichem Gegensatz. Der Impressionismus (Debussy, Ravel, Respighi) und mit ihm die neuromantischen (R. Strauß, H. Pfitzner) sowie die exotisierenden (Scott) Richtungen zeigen eine deutliche Neigung zu Verbindungen, der erste mit Sinneseindrücken (Wasser, Meer, Glocken), die zweiten und dritten mit gedanklichen und gefühlsmäßigen Erlebnissen. Der Expressionismus dagegen, bei dem man mindestens angestrebte größere Selbständigkeit und Unabhängigkeit des Schaffenden, Eckigkeit, Absonderlichkeit und scheinbare Eigensinnigkeit der objektiven Formen findet, hat eine stärkere Tendenz zur Isolierung und damit zur „absoluten“ Form. Schönberg, Strawinsky, Hindemith und Toch charakterisieren sich mindestens zum Teil in dieser Richtung.

Das Problem, ob *entweder* die eine *oder* die andere Art der Musik die wertvollere und anzustrebende sei, dürfte somit schon historisch in sich zusammenfallen. Man kommt zu der Ueberzeugung, daß ebensogut zwei Kunstgattungen von verschiedener Art vorliegen, wie wir verschiedene Menschenrassen, Pflanzen- und Tierarten haben. Anstatt der Wertalternative sollte man vielmehr die Frage nach verschiedenen Grundtendenzen in der Musik stellen. Solche Grundtendenzen oder Grundrichtungen bringen es von selbst mit sich, daß in aller Musik zwei *Stilrichtungen*, bei allen Musikern zwei *Typen* zu suchen sind.

Die unterschiedlichen Typen, die man in ausgesprochener Form nur selten, in Ansätzen aber überall finden kann, lassen sich am einfachsten durch die Bezeichnungen *analytisch* und *synthetisch* oder *komplex* kennzeichnen. Analytiker in diesem Sinne sind schon der antike Mensch, der Primitive und das kleine Kind, wenn sie unmittelbar aus sich Musik schaffen und sich hierbei im Erlebnis nur in ihren Gegenstand, das Musikalische vertiefen, ohne dabei an die übrige Umwelt zu denken oder im Erlebnis eine deutliche Einheit aus allen psychischen Funktionen zu bilden. Gedanken, Erinnerungen, Phantasie, Zukunftswünsche kennt der reine analytische Musiker in diesem Sinne nicht. Je mehr er diese Form wirklich verkörpert, umso mehr vergißt er alles außer seiner Musik, um so mehr konzentriert sich sein ganzes Ich auf das Musikalische. Nur so können und dürfen auch Bachs Präludien und Fugen verstanden werden. Sie bedeuten trotzdem keine bloßen Formen; sie sind inhaltserfüllt, aber dieser Inhalt besteht aus dem, was die Musik selbst unmittelbar gibt, und er schaltet alles aus, was irgendwie außermusikalisch sein könnte.

Der *synthetische* oder *komplexe* Musiker dagegen ist nicht nur Musiker, er ist in erster Linie *Mensch*. Als Mensch stellt er eine mehr oder minder geschlossene Einheit dar, in der sich alles mit allem verbindet. Der Mensch der Antike erlebte diese Einheit etwa im klassischen, von Musik begleiteten und durch Musik in seiner Eindringlichkeit gesteigerten Drama. Der Primitive findet sie in dem Zusammen des kultischen Tanzes, der religiösen Vorstellung und der gespielten oder gehörten Musik, das Kind analog in der Verknüpfung des Reigens oder des Spieles mit Liedern und den durch sie erweckten Vorstellungen und Gefühlen. Der synthetische oder komplexe Musiker unserer neueren Zeit endlich steht entsprechend in seiner äußeren und inneren Umgebung. Für ihn ist Musik nicht eine von allem losgelöste Kunst, sondern sie ist ihm im Hören wie im Neuschaffen ein wesentliches, aber durchaus nicht einziges Glied eines Gesamterlebnisses. Als Hörender entnimmt er ihr, wie keinem anderen Anlaß, ebenso Erinnerungen aus frühester Kindheit oder aus der Tätigkeit des Berufes, wie phantastische Zukunftspläne in oft plastisch greifbarer Deutlichkeit. Bekanntes, Vergessenes und noch nie Erlebtes ruft Musik schöpferisch in ihm wach. Als Schaffender kennt er die anreizende und anregende Kraft der Umgebung im weitesten Sinne: Landschaften, Beleuchtungen, Szenen, Ereignisse, Erlebnisse des Alltaglebens, ja der Anblick von Teppichen und bunten Tapetenmustern schaffen in ihm ebenso wie phantasievolle Vertiefung in weltliche oder religiöse Stoffe die komplexe seelische Situation, aus der mit Unmittelbarkeit oder unter Mitwirken konstruktiven Denkens das musikalische Kunstwerk entspringt. In beiden Fällen läßt sich die Musik von den Objekten ihrer Wirkung oder von ihren Anlässen nicht sondern, ohne einen wesentlichen Bestandteil ihrer selbst einzubüßen. Die Musik aller Zeiten, insbesondere seit Beethoven (VI. Sinfonie) und der Romantik ist voll von Beispielen dieser Art. Sollen wir die Mehrzahl musikalischer Meisterwerke einem leeren theoretischen Ideal opfern und vom Meister verlangen, daß er anders schaffe, als es ihm seine persönliche Anlage und sein Urerlebnis eingaben?

Die Eigenart beider Grundformen der Musik sowie beider Typen von Schaffenden bringt es mit sich, daß die eine von ihnen leichter begrifflich zu erfassen ist als die andere. Die absolute Musik kann letzten Endes nicht viel anders als negativ gekenn-

zeichnet werden. Sie besteht eben in der Loslösung, der Negation von allem Außermusikalischen, und wer dieses reine, abgesonderte Etwas nicht selbst kennt, dem wird es durch Begriffe und Umschreibungen nicht erklärt werden können. Umständlicher steht es mit der verbundenen Musik. Wir kennen die Formen des Tanzes, des Marsches, des Liedes mit ihren zahlreichen Differenzierungen in der Musikgeschichte und ihren vielen Untertypen vor allem in Oper und Musikdrama. Dazu kommt das engere Gebiet der „Programmusik". Auch dieses umschließt wieder mannigfache Formen, je nachdem, ob Allgemeines oder Spezielles, ob Ereignisse oder ob nur Gefühle und Stimmungen zur „Vertonung" gelangen. Programmusik ist Musik nach etwas Vorgeschriebenem, nach einer „Vorschrift". Kein wahrer Meister kann sie so verstehen, daß der Hörende sich sklavisch an das Einzelne halten und beim Anhören an Bestimmtes denken solle. Er kann nur bezwecken wollen, daß ein durch Urerlebnisse angeregtes Werk dadurch besser begriffen werde, daß sich der Hörende mit Hilfe erklärender Worte in die spezielle oder allgemeine Stimmung versetzt fühlt, die sich für ihn, den Schaffenden selbst, mit den musikalischen Formen innerlich verschmolz. Daß wir auf diesem Gebiete manche Verirrung zu verzeichnen haben, unterliegt keinem Zweifel. Denn mag die Musik auch in ihrem Ausdruck und in ihren Verbindungsmöglichkeiten universell sein, so gibt es doch natürliche Grenzen für eine Verbindung im Kunstwerk.

Krise des Konzertbetriebs

I. Berlin, Mitte Juni

Vom Rückgang des Konzertwesens ist in diesen Jahren viel gesprochen worden. Die Gründe dafür liegen nicht nur in der wirtschaftlichen Situation des vergangenen Dezenniums, nicht nur im Aufkommen der mechanischen Musikübung. Gewiß haben Grammophon und Rundfunk das Musikhören äußerst bequem gemacht. Es wird immer mehr entfeierlicht, immer mehr in den Alltag hinein getragen. Aber man darf nicht vergessen: die mechanische Reproduktion hat noch nicht im entferntesten jene Vollkommenheit, durch die sie den Eindruck einer guten Konzertaufführung vortäuschen könnte. Ganz wird ihr das sowieso niemals gelingen.

Man muß nach tieferen Ursachen für den Rückgang suchen. Das Konzertwesen, so wie wir es heute kennen, ist ein Erbe des 19. Jahrhunderts. Es setzt eine ganz bestimmte ästhetische Einstellung zu den musikalischen Erscheinungen voraus, es wendet sich an einen ganz bestimmten Hörerkreis — an den Abonnenten der heute überall bestehenden Konzertvereine, der noch in der Beethoven-Zeit selbst aktiv im Konzert mitwirkte. Erst als die ästhetische Musikanschauung sich befestigte, im beginnenden 19. Jahrhundert, bestellte er sich die Spieler, die ihm das vorführten, was er bislang selber musiziert hatte. Der Virtuose setzte sich durch, wurde bewundert — und schließlich galt der Interpret mehr als das Werk selber. Der Hörer, der ehedem ein unmittelbares Verhältnis zur musikalischen Produktion hatte, *genießt* nur mehr Musik. Er ruht bei ihr aus von den „Sorgen und Lasten" des Alltags. Das Konzert ist ebenso wie das Theater eine Stätte der inneren Erbauung, der genießenden Hingabe geworden. Der Hörer bringt keine aktive Anteilnahme mehr auf. Da er nur genießen will, so verlangt er immer wieder dieselben Werke. Hier braucht er sich nicht anzustrengen — er kennt sie ja, oder glaubt sie wenigstens zu kennen. Auf Grund der Literatur des 19. Jahrhunderts bildete er sich einen Schönheitskanon, den er nun auf alle Werke anwendet. Bei absoluter Ehrlichkeit müßte er schon die Bach-Händel-Zeit ablehnen. Aber hier wirkt die historische Erziehung, hier wirkt der Respekt vor der Vergangenheit. Die Durchsetzung des ganzen neueren Musikschaffens, von Wagner an, ist ein Kampf gegen diesen Schönheitskanon der Hörer. Heute ist es so weit, daß sie sich wenigstens mit Strauß und den Impressionisten abgefunden haben.

Die Spannung zwischen Schaffenden und Hörern hat sich bedeutend verschärft seit dem Auftauchen einer Musik, die sich grundsätzlich den ästhetischen Idealen des 19. Jahrhunderts entgegenstellte. Strauß und Mahler lagen immerhin noch im Bereich dieses Jahrhunderts. Der Zugang zu ihnen konnte von der traditionellen Einstellung der Hörer aus noch gefunden werden, wenn auch mit einiger Anstrengung, die nicht geschätzt wird. Jetzt, bei Strawinsky, bei Hindemith, bei Honegger wirken ganz neue Kräfte. Der Schönheitskanon ist ebensowenig anwendbar wie auf die vorklassische oder gar noch weiter zurückliegende Musik. Der Hörer, an sich schon jeder produktiven Arbeit aus dem Wege gehend, wendet sich mit Grausen ab. Die notwendige Folge dieser Haltung: Erstarrung der Programme, aus aktiver Musikpflege wird der Musikbetrieb. Je mehr sich das Gesicht des neuen Jahrhunderts ausprägt, die Bejahung der Gegenwart zu einer Umwertung, vielleicht auch Ausschaltung kultureller Ueberlieferung führt, umso deutlicher erkennen wir die Unnotwendigkeit, das Leerlaufen des Musikbetriebs. Das große Sinfoniekonzert, die große Choraufführung, der Solistenabend: das alles spielt numerisch noch eine gewaltige Rolle. Aber nur auf Grund einer Tradition, die von Jahr zu Jahr mehr stagniert. Und natürlicherweise von Jahr zu Jahr auch an Anziehungskraft verlieren muß.

II.

Diese Entwicklung läßt an einem Zentrum des gegenwärtigen Musikbetriebs wie Berlin sich besonders klar beobachten. Zwischen dem ungeheuren Angebot und der geringen Nachfrage, der künstlerischen Ueberflüssigkeit — ein grotesker Widerspruch. Was haben diese Lieder- und Klavierabende, in die man nur mit Freikarten geht, für einen Sinn? Wir wissen, daß mehr als die Hälfte aller Klavierspieler heute vom Jazz lebt — warum haben sie trotzdem den Ehrgeiz, in ihren Konzerten immer wieder die h moll-Sonate von Chopin oder Liszt zu zelebrieren? Das öffentliche Interesse für diese Veranstaltungen ist gleich null. Sie haben nur einen gewissen Kurswert innerhalb des Betriebs. Der Anfänger braucht Berliner Kritiken. Aber auch vom arrivierten Künstler werden sie verlangt. Hier liegt die Ursache dieses sinnlosen Konzertüberflusses, der jeden Winter eine Flut von Mittelmäßigkeit und Unbegabtheit heraufspült. Es ist nicht zu leugnen: der Betrieb nimmt langsam ab. Die Erkenntnis, daß diese Form von Musikausübung im Verfall begriffen ist, setzt sich gegen alle subjektiven Eitelkeiten doch allmählich durch. Gerade der Solistenabend ist eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts, das den Kultus der Individualität aufbrachte, das die „persönliche Note" bei der Wiedergabe musikalischer Werke bewunderte, auch wenn die Werke bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, entstellt wurden. Er hat keine Daseinsberechtigung mehr. Bezeichnend genug, daß nur die großen Pianisten der vorigen Generation noch starke Resonanz beim Publikum finden, während selbst ein Künstler vom Range und von der Einmaligkeit *Giesekings* einen Klavierabend vor halb leerem Saal geben muß. *Horowitz* muß man in diesem Zusammenhang auch zu den Aelteren zählen, wenn er auch an Jahren noch jung ist. Seine Art des virtuosen Klavierspiels gehört dem Gestern an.

Der Gesangsstar hat es im Konzertsaal besser. Man kennt ihn von der Bühne her. Wenn er im Konzert auftritt, bringt er meistens nur Theaternummern. Er wirkt als Bühnensensation. Sie allein ist zugkräftig für einen größeren, künstlerisch allerdings urteilslosen Hörerkreis.

Als Sensation aufgemacht, aber doch weit über sie ins Künstlerische hineinragend war das erste Auftreten von *Pablo Casals*. Der große spanische Cellist ist denkbarster Gegensatz zum Konzert-Star. Ein ernster, sachlicher Spieler mit einem unsinnlichen, prachtvoll klaren und gerundeten Ton, mit einer vollendeten Technik. Ein herrlicher Musiker, der in der überfüllten Philharmonie eine Bachsche Solosuite unvergleichlich schön vorträgt. Keine Spur vom Virtuosen.

Man muß erwähnen, daß auch die bekannten Quartette ihre jährlichen Abende geben. *Lenér* und seine Genossen, wiewohl noch nicht zu Weltruhm gelangt, zählen durch die Kraftfülle und den satten Glanz ihres Musizierens zu den allerersten Vereinigungen ihres Fachs. Stehen bedeutend über Klingler, die im Akademismus erstarrten. Das *Amar-Quartett* brachte eine neue Arbeit von *Hindemith:* Spielstücke aus dem Schulwerk. Neue Musik von größter Einfachheit des Technischen. Hier ist ein wichtiger Ansatzpunkt: der Laie, der Musikfreund kann diese Sachen ohne Schwierigkeiten spielen. Durch eigene Erfahrung wird er zur neuen Musikgesinnung gelangen, wenn er sich mit ihnen beschäftigt. Die furchtbare Kluft zwischen dem künstlerischen Schaffen und der Dar-

stellungsmöglichkeit durch den Laien, die sich im 19. Jahrhundert auftat, ist überbrückt. Sie ist die letzte Ursache für den Tiefstand unserer Musikpflege, für die musikalische Kulturlosigkeit des deutschen Hauses. Nur durch aktives Musikerleben ist sie zu brechen. Musikerleben — freilich nicht im Bereich der Liedertafelliteratur, sondern im Bereich höchster Gegenwärtigkeit, aus der das Schulwerk entstand.

III.

Die überragende Persönlichkeit *Furtwänglers* garantiert die künstlerische Höhe der repräsentativsten Berliner Konzertinstitution, der *Philharmonischen Konzerte*. Seine Programme sind typisch für die oben umrissene Lage der Konzertpflege. Auf der breiten Basis der Sinfonik von Beethoven bis Strauß wagt Furtwängler dennoch Vorstöße in die Gegenwart und Rückblicke in alte Musik. Dabei muß er sich gefallen lassen, daß bei der wundervollen Ballettmusik aus *Ravels* „Dafnis und Chloe" gezischt wird. Auch die virtuos und geistreich hingeworfene „Komödie für Orchester" von *Toch* stößt bei diesem grenzenlos konservativen Publikum auf Widerstand. Die viel schwächere, musikdramatisch empfundene Ouvertüre des in letzter Zeit heftig propagierten *Karol Rathaus* dagegen wird beifällig aufgenommen. Furtwänglers Musikanschauung wurzelt in der romantischen Sinfonik, die er mit höchster Intensität und souveräner geistiger Beherrschung darstellt. Die Kraft seiner Nachgestaltung reißt selbst Werke wie *Schumanns* Zweite zu großartiger Wirkung empor. Wie er Beethoven aufbaut, in weitesten Spannungen steigert, wie er die innere Struktur dieser Sinfonik greifbar macht: das ist beispiellos. Er überträgt dieses sinfonische Gestaltungsprinzip auch auf die *Matthäus-Passion*, gerät dabei jedoch in Konflikt mit dem Stil Bachs. Was gegen die Bedenken sich auch hier behauptet — das Zwingende seiner Persönlichkeit.

Kleiber setzte sich in diesem Winter eingehend mit Mozart auseinander, gelangte schließlich zu einer straffen und frohen Art der Interpretation. Eine glänzende Aufführung der Dritten von *Mahler* blieb in Erinnerung. *Bartoks* Klavierkonzert, das in rhythmischer Vielgestaltigkeit sich einbohrt und den ungarischen Meister auf einer neuen klassizistischen Höhe zeigt, wurde vollendet wiedergegeben. Es war das einzige Mal, wo es bei Kleiber Skandal gab.

Wenn *Klemperer* Hindemiths herrliche Konzertmusik für Blasorchester mit äußerster Gespanntheit musiziert, regt sich freilich keine Opposition. Es ist ein stürmischer Erfolg. Klemperer ist als der unerreichte Dirigent neuer Musik längst legitimiert. Er packt auch die Klassiker mit einer tief im neuen Musikwollen ruhenden Straffheit an. Er reinigt Beethoven und Brahms von aller Darstellungsgewohntheit. Zeigt sie uns, wie wir sie als Menschen von heute sehen. Klemperers Konzerte sind der Mittelpunkt einer lebendigen Musikpflege geworden. Sie sammeln langsam einen neuen, zeitbewußten Hörerkreis. Hierin liegt die wichtigste Aufgabe von Klemperers Arbeit. Sie ist eine Notwendigkeit für Berlin geworden, gerade für Berlin. *Heinrich Strobel.*

Othmar Schoecks „Penthesilea"

Othmar Schoeck hat Kleists „Penthesilea" der Bühne erst wirklich geschenkt. Das Essentielle ist aus epischer Breite zu dramatischer Konzentration verdichtet, das Fluidum der Dichtung — das noch in jeder Bühnenfassung erstickte! — in seiner Dämonik herausgelöst. Nur einer tiefst wesensverwandten Persönlichkeit konnte die Tat gelingen, Kleists Tragödie in einen *Einakter* von knapp eineinhalb Stunden Dauer zusammenzudrängen, der bei radikalen, aber mit dichterischem Feingefühl durchgeführten Kürzungen und teilweisen Neugruppierungen nichts vom Zauber des Originals verliert, sondern das Kleistische reiner und unmittelbarer aufklingen läßt als die Urgestalt. Aus Kleists eigenen Versen zu neuer Einheit geschlossen, baut sich Schoecks Buch in klaren Proportionen aus zwei von Exposition und Epilog umschlossenen Hauptszenen auf. Schoeck läßt nicht nur ein dramatisches Gerippe stehen, das knappe Buch ist selber lebensvolle Gestalt, aus der die Musik das im Wort gebundene Unsagbare lösen will. Schoeck wird hier zum Musikdramatiker im eigentlichsten Sinne. Die Aufgabe der Musik in dieser Tragödie ist mit intuitiver Sicherheit erkannt, das Problem des Musikdramas aus der Artung der Kleistschen Dichtung neu *gestellt* und mit der gleichen Sicherheit — die ebensosehr höchst bewußtes wie intuitives Gestalten ist — auch *gelöst.* —

Die Musik hat tönender Hintergrund zu sein, sie hat das Fluidum von Kampf und Raserei durch das Medium der Amazonen- und Argiverchöre zu geben und hat vor diesem Hintergrund die Gestalten Achills und der Amazonenkönigin ohne Aufgabe der ungemein differenzierten psychologischen Einzelzüge ins Ueberlebensgroße, Symbolhafte zu steigern. Erscheint einerseits der Anspruch an den Musiker aufs Höchste gesteigert, so wird von ihm andererseits auch Selbstentäußerung gefordert. Der Kleistische Vers, bald von eigener Musik, bald gedanklich hocherfüllt, versagt sich oft der Vertonung; wie Bleigewicht würde die Musik ihm anhängen, würde — trotz aller Knappheit der Textfassung — den dramatischen Ablauf noch allzusehr aufhalten. Schoeck, feinhörig für alles Dichterische, zieht die Konsequenz: als frei in Pausen der Musik hineingesprochenes Wort, als rhythmisiertes und als melodramatisch nur von einem einzigen Akkord charakterisierend untermaltes Sprechen wahrt sich der Kleistische Vers seine Eigenwirkung. Rezitativischer Sprechgesang auf einem Ton schafft Uebergänge zum ausdruckshaften Deklamationsstil und selbst zum breitströmenden Gesang. Die Verständlichkeit des Wortes war unbedingte Forderung. Sie ist — bis auf wenige Stellen, an denen die Ausdruckssprache der Musik über das Wort hinauswächst, hinauswachsen *muß* — vollkommen gewahrt. An einem gesanglichen Beispiel sei das technische Verfahren verdeutlicht (Beispiel I) [1]. Zum gesprochenen Wort gelangt Schoeck auf mannigfache Art. Grenzfälle seien angedeutet: sowohl der „trockene", rasche Bericht, wie etwa die in Grauen hervorgepreßten Worte (beim Anblick der rasenden Penthesilea) bleiben musiklos oder nur durch ausgehaltenen Akkord der musikalischen Sphäre verhaftet. Umgekehrt sprengt höchste Ausdrucksintensität gelegentlich die tonliche Bindung: Endworte zerreißen im Schrei oder versinken ins Flüstern. Das in seinem speziellen Stilwillen völlig neuartige Problem der Abstufung von Sprech- und Gesangsstil und ihre Bindung zu einer Einheit ist von Schoeck mit unerhörter Präzision restlos gelöst. Eine ungeahnte Lebendigkeit, eine gedrängte und ungeheuer spannungsreiche Entwicklung des dramatischen Geschehens ist erreicht, denn Schoeck schafft nirgends nach einem Schema — alles erscheint aus *einer* großen Welle der Inspiration heraus gestaltet. Das Musikdrama ist *von innen heraus neu verwirklicht;* das Resultat wirkt dabei so selbstverständlich, daß das Neuartige sich äußerlich gar nicht aufdrängt, und auch keiner dick unterstreichenden Stützung durch Inszenierungsmätzchen bedarf. Die Lösung bleibt wohl (auch für Schoeck selber) eine einmalige, da sie sich aus der eigenartigen Erfülltheit des Kleistischen Verses heraus notwendig ergab. — Eine im wesentlichen neuartige Rolle fällt, wie bereits angedeutet, dem Chore zu. Seine Einfügung in die Tragödie ist zur Hauptsache selbständige Neugestaltung Schoecks. Die Chöre stehen wohl im Dienste der Charakterisierung der feindlichen Heere, der Amazonenchor greift auch direkt in die Handlung ein (Verfluchung der Penthesilea), aber weder im Gesang noch im rhythmischen Sprechen erfüllen sie ihre wesentliche Funktion. Diese beruht vielmehr in der Darstellung des schicksalhaften Klanghintergrundes, vor dem sich die Seelentragödie Achill-Penthesilea abspielt. In rauhen kriegerischen Rufen, im harten Zusammenprall elementarer Rhythmen verdichtet sich die Klangatmosphäre zu beängstender Wildheit — drei Trompeten hinter der Szene gesellen sich fanfarenartig kontrapunktierend zu den Chören, das Orchester hält schneidende Doppelakkorde, während in den hohen Holzbläsern ostinate Bewegungsmotive gellend die Bewegung vorwärts peitschen (Beisp. II; III; IV, V, VI). Krieg und Raserei haben nie ähnlich grauenvoll-wahren Ausdruck auf einer Opernbühne gefunden. In der Entfesselung dieser entsetzlichen Klänge schwingt (ähnlich wie in der wahrhaft „unerhörten" Wahnsinnsstarre des trauermarschartigen Satzes zu Beginn des Epilogs) Kleistisches und Schoeckisches vielleicht am stärksten ineinander. Wer Schoeck nur als weichen Lyriker sehen wollte, der mag erschrecken vor der dämonischen Macht, die hier ausbricht! An dieser Stelle muß auch die Rede sein von der ungewöhnlichen Orchesterbesetzung: die Holzbläser erhalten durch einen Chor von acht Klarinetten und zwei Baßklarinetten und das Fehlen der Fagotte (nur ein Kontrafagott ist verwendet) eine klanglich eigenartige Gewichtigkeit; mit Hörnern, Trompeten (dazu drei hinter der Szene), Posaunen und Tuba ist der Blechkörper voll besetzt, während in den

[1] Die Notenbeispiele stehen aus technischen Gründen in der Musikbeilage. Sie entstammen dem herkömmliche Wege vermeidenden „Führer" Ernst Islers und gelangen mit frdl. Erlaubnis des Verlages Hüni (Zürich) zum Abdruck. Ebenda sind auch Partitur, Klavierauszug und Textbuch zur „Penthesilea" in vornehmer Ausstattung erschienen.

Streichern Bratschen, Celli und Kontrabässe zu einer machtvoll-dunklen Masse anschwellen, von der sich nur vier Soloviolinen an entscheidender Stelle mit berückendem Zauber lichtvoll abheben. Zwei Klaviere treten gewichtig dazu, geben rhythmische Belebung und ergänzen das reichbesetzte Schlagzeug nach der harmonischen Seite. Nicht lärmig ist der Klang des Orchesters, aber von enormer Durchschlagskraft. In der metallen-klirrenden, gleichsam blutdurchtränkten Klangwelt beruht nicht zum geringsten Teil das Kleistische dieser Musik, die doch bis in kleinste Einzelzüge hinein ureigenst Schoecksche Prägung aufweist — einen kühnen und eigenbürtigen Stil, der nur *ein* Gesetz zu kennen scheint: dramatische Wahrheit. Eigenartige Ausprägung findet dieser Stil auch in der Harmonik (vgl. N.M.-Z.Nr. 15 u. 21); sie ist gewaltig nicht nur im intensiven Einzelausdruck, sondern ebensosehr in der Spannungspotenzierung, die sich im architektonischen Aufbau ganzer Szenen auswirkt. Starre, bis zur Peinigung getriebene Ostinati (z. B. der Klaviere) erweisen ihre formbildende Kraft und sind zugleich Ausdrucksfaktoren von grauenvoller Wirkung (Ende der zweiten Hauptszene). Das melodische Element gewinnt hauptsächlich in der Liebesszene und — in seltsamer Konzentrierung — im Epilog Geltung: auch es zu intensivstem Ausdruck, zu verzehrender Glut gesteigert. Vom Schreckenshintergrund löst sich die Liebesszene in überirdische Sphäre; es ist der einzige kurze Zwiegesang des Werkes und er baut sich zu überwältigender Größe auf! Dieser lyrischen Entladung hat die neuere Musik kaum etwas ähnlich Inspiriertes an die Seite zu stellen. — Frei schwingt seelische Bewegtheit auch innerhalb strengster Formbindung: in Penthesileas Triumphgesang folgt die Trompete im Kanon der überschwänglich vorwärtsstürmenden Singstimme, eine sieghafte Posaunenmelodie kontrapunktiert und auf- und abwärts jagende Bewegungsmotive der Streicher und Klaviere setzen helle Lichter dazu.

Die Gestalten Achills und Penthesileas (auch Prothoes) sind durch Leitmotive charakterisiert; in ihrer sparsamen und exponierten Verwendungsart erscheinen sie jedoch zu Symbolen erhoben. (Achill Beisp. VII; VIII, Penthesileas Hauptmotiv Beisp. IX.) Nur einzelne Motive der Penthesilea machen sinngemäß auch ihre seelischen Wandlungen mit, um im Epilog auch wieder symbolhaft in der Urform zu erscheinen. — Penthesilea ist, wie bei Kleist, nicht die männerfeindliche, sie ist vielmehr Symbol des Weibes schlechthin: göttlich Strahlende in der Liebesseligkeit (Beisp. X), Furie im Wahn beleidigter Liebe, Achill aber der junge kraftvolle Held, „das Herz voll Sehnsucht" nach dem königlichen Weib. — Penthesilea ist bei Schoeck *Alt*, der Grundfärbung des Werkes eingepaßt. Auch in der höchsten Lieblichkeit und Seligkeit, im Glanze ihrer Schönheit bleibt der dunkle Untergrund des Wahnes spürbar; das Niedertauchen in die tiefsten Wesensschächte hat bei Schoeck von jeher im Vertauchen in die goldendunklen Altregionen erschütternden Ausdruck gefunden (Beisp. XI). Wie Schoeck mit knappsten Mitteln eine Figur hinstellt, das offenbart beglückend Prothoe, die tröstliche Lichtgestalt in dieser wahnumzitterten Tragödie. Und gar Achill: mit einem einzigen Akkord von strahlender Kraft ist er gezeichnet — unvergeßlich! (Beispiel VII).

In dieser „Penthesilea" herrscht ein karges Pathos gänzlich unwagnerischer Art, eine „Sachlichkeit", die brennendster Hingabe an ein ewiges Dichtwerk entspringt, einem Fanatismus, der kein Abweichen vom Ziel kennt. Dies Ziel ist: Wahrheit. Die Unerbittlichkeit, der unzeitgemäße Ernst, der nur seine Aufgabe und keine kleinste Konzession an das Opernmäßige kennt, weisen dem Werk, auch abgesehen von seiner stilistischen Unvergleichlichkeit, einen einsamen Platz zu. „Penthesilea" hat nichts mit den spielerischen Opernexperimenten der Gegenwart gemein — Ewigkeitsluft weht in dieser herben Schöpfung.

* * *

Der unmittelbare und ganz außergewöhnlich starke Erfolg eines so abseitig-hohen Werkes mag als tröstliches Zeichen in unserer auf das Aktuelle und Sensationelle eingestellten Welt angemerkt werden. Die Zürcher Erstaufführung am 15. Mai (die gegenüber der Dresdener Uraufführung im Januar 1927 Aenderungen und Ausweitungen zeigte) traf den besonderen Stil ausgezeichnet. Ein *strenger Realismus* war Grundhaltung; die differenzierten, aber nicht außergewöhnlichen Aufgaben der Regie waren von ihr aus sicher und in den heiklen Kampfszenen mit viel Geschmack feinsinnig gelöst (Dir. Trede). Ein stimmungsstarkes Bühnenbild A. Islers gab die Kleistische Grundatmosphäre. Das Orchester wuchs unter Max Conrads beherrschender und beherrschter Leitung in den neuen Stil vollkommen hinein. Die Sänger, unter denen die großgestaltende Maria Mülkens

(Penthesilea), Karl Schmid-Bloß (Achill) und die beseelte Else Schulz (Prothoe) mit uneingeschränktem Lob zu nennen sind, hatten sich vorzüglich in die an Gesang, Sprechen und Darstellung gleich hohe Anforderungen stellenden Aufgaben eingelebt und auch die Chöre leisteten Ungewöhnliches. — Was eine kleinere Bühne zu leisten imstande ist, wenn, wie hier (durch Schoecks persönliche Assistenz befeuert) echte Begeisterung für ein außerordentliches Werk alle bewegt, das dokumentierte diese Zürcher Aufführung in beglückender Weise. Sie hatte Stil und Intensität. Jubel umbrauste Schoeck und seine Helfer. *Willi Schuh.*

Moderne Musik in der Pariser Opéra Comique

„Le pauvre matelot"[1] *von Jean Cocteau und Darius Milhaud. — „El Retablo de Maese Pedro"*[2] *und „El amor brujo"*[2] *von Manuel de Falla.*

Moritat in drei Akten nennen die Autoren Jean Cocteau und Darius Milhaud das kleine Stück, das im Dezember vergangenen Jahres in der Opéra Comique in Paris zur Uraufführung gelangte und sich all die Monate seitdem auf dem Spielplan behauptet hat. Moritat in drei Akten, diese Bezeichnung ist vollkommen zutreffend, ja fast erschöpfend, denn „Der arme Seemann" ist nicht mehr und nicht weniger als eine Bänkelsängerei: feierlich-platt, gruselig-sentimental, spannend-belanglos. So wenigstens stellt sich die Gesamtleistung dar, und wenn sie uns nicht ganz zu befriedigen vermag, so liegt das wohl nicht so sehr am Grade des Gelingens in der Verwirklichung des Plans als vielmehr an der künstlerischen Bescheidenheit in der Zielsetzung des in dreizehn Tagen vertonten Werkchens.

Die Handlung, eine echte, rechte Grand-Guignol-Geschichte hat das tragische Schicksal eines Matrosenehepaares zum Gegenstand: Ein treues Seemannsweib, das in Armut und Not des seit fünfzehn Jahren verschollenen Mannes harrt, erschlägt den sich als dessen Gefährten ausgebenden unerkannt Heimgekehrten im Schlaf, um mit seinen stolz vorgewiesenen Schätzen den nach seiner Aussage völlig mittellosen, in Kürze zu erwartenden Gatten vorm Verhungern zu bewahren. Ein enthüllendes Eingreifen des befreundeten Nachbars, dem allein sich der Matrose bei seiner Ankunft zu erkennen gegeben hatte, bleibt dem Zuschauer vorenthalten und der Vorhang fällt über der nackten Tatsachentragik.

Das Libretto trifft ganz den populären, in seiner pathetischen Trivialität rührenden Einfaltston, und in der Handhabung der Schaurigkeit wie auch sprachlich erhebt es sich an einigen Stellen vom bloßen „faits divers"-Drama bis zur Ebene wirklich künstlerischer Gestaltung. So die vom Nachbar zu heiterem Vorwand genommene, also scheinbar zufällige (in eben jenem Augenblick aber wie schicksalsmäßige!) Rückgabe des entliehenen Hammers, des späteren Mordhammers, oder das dumpfe, wiederholte Unbehagen der Frau beim Anblick des sie an ihren Mann erinnernden Matrosenrückens, und schließlich das Vordeuten der Schreckenstat in ihrer Antwort auf des Nachbars Frage, was sie zu tun gedenke, wenn der Ersehnte mit leerem Beutel heimkehre: „Dann würde ich vor keinem Verbrechen zurückschrecken, ihn mit Gold zu überschütten!" — An diesen und anderen Einzelheiten mehr spürt man die große, weit eher geschickte als tiefe Dichterbegabung Jean Cocteaus, des Pariser *enfant terrible,* bei dem man ebenso gut alles wie nichts ernst nehmen kann und muß.

Die Musik Darius Milhauds entspricht an künstlerischer Qualität nicht ganz dem Textbuch. Sie bringt ihm kein einziges neues Gestaltungsmoment hinzu und begnügt sich damit, die Handlung in einem von Anfang bis Ende fast ausnahmslos dominierenden, sentimentalischen Dreierrhythmus ($^3/_4$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$) zu vertonen. Dadurch entsteht wohl die für Bänkelsängerei charakteristische, einlullende Monotonie, jedoch es bleibt bloß bei einer solchen — wenn man so will — psychischen Imitation, ohne daß durch bewußte, schöpferische Distanzierung eine prägnante künstlerische Umgestaltung der psychischen Gegebenheit stattfindet, die allein ein Werk zum Kunstwerk stempelt. Anstatt etwa, um nur eine künstlerische Möglichkeit zu nennen, die Essenz des Bänkelsängertums

[1] Bei Heugel, Paris. [2] Bei J. & W. Chester Ltd., London.

zu geben, wie z. B. Strawinsky in seinen acht kleinen Orchesterstücken die Essenz einer Tarantelle, eines Marsches, eines Walzers usw. vom Standpunkt des unromantischen modernen Menschen aus gibt, bietet Milhaud nichts weiter als eine, wenn auch im Opernkleid dahergehende, Moritat mehr.

Das musikalische Gewebe ist sehr einfach; die niemals im Ensemble zusammenwirkenden Singstimmen sind vorwiegend diatonisch, sehr melodiös geführt, die Thematik wird vorwiegend dem Orchester, seltener dem Gesang anvertraut, und wäre die schlicht-tonale Melodik nicht durch einen (ebenso schlichten) polytonalen und polyrhythmischen Satz gewürzt, so könnte man, auch harmonisch, des öfteren an den besonders bevorzugten Schutzheiligen der „Six“: Gounod, gemahnt werden. Formal ist ebenfalls alles sehr einfach, die Liedform der Ouvertüre, zugleich das thematische Hauptmaterial (s. Beispiel a in der Musikbeilage) wird in Fragmenten variiert, sequenziert und tritt an den entscheidenden Stellen gleichsam als Motiv des erwarteten Matrosen immer wieder in der ursprünglichen Gestalt auf. Außerdem sind Perioden, vor allem aber zwei- und viertaktige Sätze zu finden — und Sequenzen, Sequenzen! Neben dem obenerwähnten Hauptthema hat noch ein kleiner Zweitakt motivische Bedeutung für die Gattentreue (Beispiel b) und schließlich hebt sich als lyrischer Höhepunkt bei der Botschaft des Unbekannten von des Matrosen Heimkehr ein Liebeslied im Wechselgesang zwischen Frau und Mann (Beispiel c) als in sich geschlossenes Gefüge aus dem übrigen heraus.

Die Orchestrierung zeichnet sich bis auf einige, die Vernehmbarkeit der Stimmen gefährdende Stellen durch keine Besonderheiten aus; das Hauptgewicht ruht auf dem Blech und den Streichern. Die Aufführung war szenisch wie musikalisch durchaus geglückt und das sonst der Moderne recht abholde Opernpublikum war dank der leicht verständlichen, sehr gesanglichen Melodien und vielleicht auch in Erwartung des daran anschließend gespielten „Werther“ von Massenet — (über die bei der Zusammenstellung der Pariser Programme entscheidenden ästhetischen Gesichtspunkte ließen sich Bände schreiben!) — zeigte sich sehr beifallsfreudig. Ob indessen das im ganzen etwas matt anmutende Werk mehr als einen Augenblickserfolg bedeuten wird, dürfte zu bezweifeln sein.

*

Gleichfalls eine Art Moritat ist Manuel de Fallas Einakter „El Retablo de Maese Pedro“ (Meister Peters Puppenspiel) nach einer Episode aus Cervantes' „Don Quijote“. Der in Paris augenblicklich außerordentlich gefeierte spanische Komponist hat hier mit großer, ja mit allzu großer Ehrfurcht und Treue ein Fragment aus seines Heimatdichters Heldenepos musikalisch und szenisch zu ergänzen versucht, aber dem so entstandenen, voller musikalischer Feinheiten steckenden Werk ist es nicht vergönnt, sich aus den Fesseln intellektualistischer Unlebendigkeit zu befreien. Wer im Roman das betreffende Kapitel nachliest, wird ohne weiteres verstehen, daß die wörtliche Uebernahme einer solchen, der epischen Dichtung zwar ganz gemäßen Form kein musikalisches Textbuch ergeben kann. Die endlosen, den größten Teil des Stückes ausfüllenden Erklärungen des Ansagers in secco-Rezitativ sind für die Vertonung künstlerisch unfruchtbar und wirken ermüdend, vor allem da die Worte auf der Opernbühne meist nicht allzu verständlich sind. So bleibt als geringer gestaltungsmöglicher Teil die „Bühnenmusik“ für das Puppenspiel selbst, die musikalische Illustrierung der „Geschichte von Don Gayferos und der schönen Melisendra“ in sechs Bildern. In diesen wenigen, formal in sich geschlossenen, kleinen Nummern zeigt sich dann allerdings, wenn auch kein großer Schöpfergeist, so doch ein äußerst feinsinniges, vornehmes und als Spiritualität Ravel verwandtes, sicheres Können, besonders reizvoll in einigen schönen melodischen Linienführungen (Beispiel d) und der goldschmiedefeinen Instrumentation für Kammerorchester und Cembalo, die in der sehr gepflegten Aufführung vollauf zur Geltung kam. Hier mögen einige Takte dieser „Kabinettstücke“, in jedem Sinne des Wortes, folgen (Beispiel e).

Die durch den Bau des Werks an sich schon gefährdete Lebendigkeit wird leider auch optisch noch beeinträchtigt, und zwar durch des Komponisten eigenste Anweisung, nicht nur die Personen des kleinen Puppenspiels, sondern gleichfalls Don Quijote, Sancho Pansa, Meister Peter, den Ansager und die ganze Zuschauerschaft als Marionetten, als Riesenmarionetten, auftreten zu lassen. Die durch diese abstrahierende Stilisierung beabsichtigte völlige Entkleidung von der dramatischen Realität der Sinne zur Betonung des reinen, epischen Spiels kommt der Gesamtwirkung nicht zugute, mögen die großen aus Papiermasse gefertigten Maskengehäuse (nicht nur Gesichtsmasken!),

in denen sich die stumm agierenden Statisten befinden — die dazugehörigen Singstimmen ertönen aus dem Orchester —, ein noch so geglücktes und stilvolles Barockbild ergeben wie in der Pariser Inszenierung von I. Zuloaga und M. Dethomas.

*

Wie anders lebensvoll, wieviel künstlerischer wird Falla, wenn er das Künstliche meidet und auf dem Boden spanischer Volkskunst bleibt, d. h. wenn er für den Tanz schreibt, und zwar für den Tanz seiner spanischen Heimat. Ein leuchtendes Beispiel hierfür ist sein „El amor brujo" („Im Bann der Liebe"), eine Ballettpantomime in einem Akt, die aus mehreren aneinander gereihten oder durch pantomimische Zwischenspiele miteinander verbundenen Tanz- und Gesangnummern besteht. Die Handlung ist in wenigen Worten diese: Eine junge, schöne Zigeunerin trauert dem verstorbenen Geliebten nach, wird aber durch das Werben eines neuen sieghaften Anbeters in den Zwiespalt von Wunsch und Treue, Lebenswirklichkeit und Erinnerung gebracht. Das tyrannisch sie mit seiner Eifersucht verfolgende Gespenst des Toten wird schließlich durch eine List vernichtet, und die nun nicht mehr Zögernde geht befreit dem neuen Glück entgegen. Dieses Geschehen spiegelt sich schrittweise in der Einteilung der Partitur wieder, wo wir folgende Abschnitte unterscheiden: das Lied vom Liebeskummer und der Tanz des Grauens; der Tanz der Feuerbeschwörung zum Bann der bösen Geister; das Lied vom Irrlicht; Pantomime, und endlich Lied und Tanz vom Spiel der Liebe.

Auch bei diesem Werk erklingt die Singstimme aus dem Orchesterraum, diesmal jedoch wirklich als Instrument unter Instrumenten, gleichsam als tönender Tanzboden, denn die Lieder können nicht noch mehr persönlicher Ausdruck der Bühnenheldin sein als die gesamte übrige Musik, da das Ganze so ausschließlich Darstellung des inneren Erlebniskampfes jener einen Frauengestalt ist, daß sich Alles und Jedes diesem Ziele dienstbar macht und unterordnet.

Die Einheitlichkeit des somit recht eigentlichen Monodramas trat in der Pariser Aufführung dank der alles überstrahlenden Genialität der Argentina, der die Hauptrolle wie die ganze choreographische Leitung anvertraut worden war, besonders glücklich und überzeugend in Erscheinung, und wer das kleine Stück in der mimisch wie tänzerisch faszinierenden Gestaltung der unter dämonischem, nein unter wahrhaft dionysisch-göttlichem Zwang schaffenden Künstlerin erlebt hat, wird in der Erinnerung die Musik nicht mehr von der unvergleichlichen Interpretin, aber auch umgekehrt die Tänzerin nicht von dem bannstarken Werk des spanischen Musikers trennen können. Hier strömt dem Komponisten aus dem Heimatboden eine Farbenfülle zwingender Rhythmen zu, hier pulsiert unmittelbarstes Leben in den Tönen und trägt durch die naturhafte Kraft der Sinnlichkeit und der heroischen Geste die Freude des kritischen Zuhörers selbst über die vom geschmackstrengen Standpunkt aus etwas gefährlichen, fast „zu schönen" Stellen und die melodische Einförmigkeit des spanischen Folklore siegreich hinweg.

Thematisch ist das Werk höchst aufschlußreich hinsichtlich organischen Gewachsenseins, und die Struktur des Ganzen ist ein Musterbeispiel solchen Wachstums, einer thematischen Genese, wie Fritz Cassirer sie in seinem vortrefflichen Buch „Beethoven und die Gestalt" am Schaffen des großen Sinfonikers als führendes Gestaltungsprinzip aufzeigt. Es würde uns zu sehr in Einzelheiten verstricken, wollten wir hier eine genaue Analyse des Fallaschen Werks nach diesem Prinzip vornehmen, es sei daher nur durch Anführen einiger erhellender Notenbeispiele (Beispiel f) darauf hingewiesen, daß wir im „Amour sorcier" (unter diesem Namen steht das Stück auf dem Pariser Spielplan) einer dauernden künstlerischen Metamorphose eines einzigen musikalischen Grundgedankens, nämlich des Lockrufs der Kreatur, beiwohnen, so daß auch hier das Wort gilt: „Und was die Mitte bringt ist offenbar, das was zu Ende bleibt und anfangs war". Die Mitte, in diesem Fall der wirklich hinreißende „Tanz der Feuerbeschwörung", bringt den großen musikalischen wie überhaupt künstlerischen Höhepunkt des Ganzen, der, seit dem ersten Anfang sich zusammenballend, dem Ende zu gelöst abklingt. Einer Künstlerin vom Rang der Argentina mußte sich die Bedeutung dieses Tanzes unmittelbar dartun, und so gestaltete sie ihn denn auch zum Meisterwerk, zum Gipfel des Bühnengeschehens, der das bei jeder Aufführung vollbesetzte Haus immer aufs neue zu einem Rausch des Jubels und des Beifalls entzündet.

Wer ein Werk von solch kraftvoller Noblesse schuf wie Falla mit seinem „Amor brujo", darf beanspruchen, daß man ein schwaches Opus älterer Zeit wie die zur Abendfüllung mit den beiden oben besprochenen Stücken gespielte zweiaktige Oper „La vida breve" (Ein kurzes Leben), eine puccineske Belanglosigkeit, mit Stillschweigen übergehe und sich dankbar an der starken Schöpfung erfreue. Denn wenn auch hier Puccini, Strawinsky, Frankreich und Exotik stets als Einflüsse zu bemerken sind, werden sie doch alle umgeprägt und in die Einheit eines echten, wirkungsvollen Kunstwerks eingeschmolzen, das sich zweifellos erfolgreich in der Oeffentlichkeit behaupten wird.

Robert Oboussier.

Dresdner Rückschau

Die Dresdner Opernspielzeit 1927/28 verhieß nicht viel, und sie hielt noch weniger. Ein unglücklicher Stern stand über ihr. Zunächst war der Operndirektor, *Fritz Busch*, vier Monate in Amerika, dann wurde er von längerer Krankheit heimgesucht. Während seiner Abwesenheit machte sich besonders bemerkbar, daß eine jüngere, tüchtige Kapellmeisterkraft als annehmbarer Vertreter des Generalmusikdirektors fehlte. Eine Kapellmeisterbesetzung, wie sie augenblicklich vorhanden ist, kann auf die Dauer nicht genügen. *Hermann Kutzschbach* ist ein erfahrener sachlicher Musiker und *Kurt Striegler* wird nicht einmal durch diese „Sachlichkeit" gehemmt. Im Spielplan wirkte sich denn auch die Leere dieser Spielzeit entsprechend aus. Die Oper wurde zu einer Bedeutungslosigkeit herabgedrückt, die sie seit Jahren nicht gehabt hatte. Es gab weder richtige Neuheiten, noch interessante Gastspiele, noch großzügige Neueinstudierungen (was war da alles versprochen worden, wie wichtig ist eine Modernisierung der Repertoireoper!). Eine Ausnahme: Mozarts „Cosi fan tutte", reizend gestaltet unter *Fritz Busch*. Nicht zuletzt wirkt sich die augenblickliche Musikarbeit, der Mangel an Unternehmungslust an der Dresdner Staatsoper auch in einer eigenartigen Personalpolitik aus. Bei alledem auch einiger Gewinn. Der neue Bassist *Ivar Andresen* ist wohl der besten einer in Deutschland, sicherlich die wärmste, herrlichste, strömendste Baßstimme, die man seit langem gehört hat. Zu einem frischen Heldentenor dürfte sich auch bald *Max Lorenz* entwickeln. Eine Enttäuschung wurde der Wiener Tenor *Karl Köstler*, von dem man sich aus einem Wachtmann ein Wachtel versprach, eine Enttäuschung auch der junge Italiener *Fazzini*. *Vogelstrom*, der bald die Bühne zu verlassen gedenkt, und Taucher sind nur für einen bestimmten Partienkreis zu verwenden. Pattiera hat nur noch wenige Gastspiele, Hirzel singt sehr sympathisch, ist aber keine rechte Zugkraft, Teßmer ist der einzige Buffo, der weder durch Meyerolbersleben noch durch Lange ersetzt werden kann. Eybisch kommt nur für kleine Partien in Frage. So hat man denn *elf Tenöre* und keinen, mit dem voll zu rechnen ist. Aehnlich war es mit den Sopranstimmen. Man hatte die Seinemeyer, die Born und die Röselle neben Elisa Stünzner. Und es kam vor, daß sich vier oder fünf Toskas, Elisabeths oder Aidas Konkurrenz machten und man besaß nicht eine Marschallin, um nur eine moderne Charakterpartie zu nennen. Jetzt ist *Meta Seinemeyer* nahezu Alleinherrscherin. Claire Born, die das Dresdner Klima nicht vertrug und Aenne Röselle, die einzigartige Turandot, kommen nicht nach Dresden zurück. Für wichtige Partien in der „Frau ohne Schatten" und in der „Aegyptischen Helena" muß man sich Gäste holen (die Rethberg, die Rajdl und andere). Den Mangel zu decken, kommen und gehen fortwährend Aushilfsgäste. Es fehlt eben die Vertreterin der großen Charakterpartie. *Eugenie Burkhardt*, deren mächtige Stimme sich zusehends verfeinert hat, bleibt doch lediglich die wagnerische Hochdramatische. Eine arge Enttäuschung wurde der Koloratursopran *Julia Röhler*. Und trotz sonst verwendbarer Kräfte fehlt es auch hier an einer überragenden Gestalterin, wie es Eva Plaschke v. d. Osten war, wie es die alte Tradition des Hauses erforderte. Das gilt auch für die Spiel- und Altpartien.

Natürlich wirkte sich Buschs Abwesenheit auch auf die *Sinfoniekonzerte* der Staatskapelle aus. Das Opernhaus, um das sich im wesentlichen die Dresdner Musik gruppiert, bedeutet auch hier die Mitte des Konzertlebens. Und diese Sinfoniekonzerte waren dieses Jahr bemerkenswert lau. Am schönsten ein Konzert unter *Richard Strauß*, der Mozart und seinen „Don Quichote" brachte (man beginnt jetzt dies vernachlässigte Werk stärker zu lieben). Busch gab einen herrlichen Bruckner. Kutzschbach Honeggers „König David". Eine schwache Wiedergabe. Zuletzt noch die

Uraufführung von *Mraczeks „Variété"*: ein buntes, farbiges Werk des bescheidenen Dresdner Komponisten, das viel Anerkennung fand. Was sonst noch in Dresden an sinfonischer Musik geboten wird, ist oft mehr anerkennenswert als genußreich; oft nicht einmal das. *Eduard Mörike* versteht es zwar mit seinen Philharmonikern Programme zu machen, aber seiner routinierten Interpretation ermangelt jede künstlerische Intuition. *Frieder Weißmann*, ein strebsamer, junger Kapellmeister, erzielte mit der „Neunten" einen schönen Erfolg, im übrigen litten die 6 Konzerte dieses Schillings-Schülers unter intellektueller Zersplitterung des Wollens. Bemerkenswert, daß sich *Erich Kleiber* seine Dresdner Gemeinde zu vergrößern wußte. *Furtwängler* konnte sie gleichsam auf den ersten Anhieb gewinnen. Instrumentalmusik hatte es übrigens in Dresden von jeher schwerer als die vokale. Ein Gesangschor fand dort noch immer volle Häuser. Zu Kammermusik- oder Klavierabenden gehen fast nur die „Freischärler". Berühmte Quartette kommen auf diese Art auffallend selten nach Dresden. Die sächsische Metropole ist leider eine ganz einseitige Opernstadt. Sogar einheimische Vereinigungen, z. B. das ausgezeichnete *Dresdner Streichquartett* hat sich seinen Ruf (und seine Einnahmen) draußen geholt. Und wenn schon Sinfonik, so ist es in Dresden allein die „klassische". Der führende Verein, der *Dresdner Tonkünstlerverein*, ist der Atmosphäre entsprechend außerordentlich konservativ eingestellt und hat, was neue Musik anbelangt, keinerlei Wagemut. Um so erfreulicher, daß sich der Pianist *Paul Aron* und sein Kreis der zeitgenössischen Bewegung annimmt. Unter großen Opfern bringt er alljährlich seinen anregenden modernen Kammermusikzyklus (5 Konzerte) zustande. Und allein sein unbeugsamer Wille, sein Fleiß und sein Geschmack verdienen hohes Lob. Bei ihm kommen fast alle wichtigen modernen Musiker zu Wort. Um ihn schart sich denn auch die geistig regsame Jugend Dresdens. Sie ist leider nicht sehr groß in dieser belcantistisch beschränkten Opernstadt — ohne Belcanto . . . *Karl Schönewolf.*

Hindemiths „Dämon" in Berlin

Nun hat dieser Alpdruck des Inflationsfiebers seinen Weg auch nach Berlin gefunden. Die Musik wurde schon mehrfach konzertmäßig gebracht (zuletzt vergangenen Winter unter Taube), aber zur Aufführung der Pantomime hat sich niemand bereitgefunden, so daß jetzt ein ad hoc gebildetes Ensemble im Theater am Zoo die Ehre der Erstaufführung in Anspruch nehmen konnte — ihr blieb die Unehre einer unverantwortlich planlosen Arbeit. — Das Werk selbst mutet uns heute seltsam fernliegend an. Wir haben mit alledem nichts mehr zu schaffen, mit dieser Beherrschung der Psyche, die in Gestalt zweier Mädchen vom Dämon der Zeitgesinnung übermannt wird, aber wir könnten uns an der rhythmischen Bewegungsenergie, die dieses Werk folgerecht bis zur Schürzung des dramatischen Knotens beherrscht, erfreuen und wir könnten den organischen Aufbau der Einzeltänze verfolgen. Das scheint man aber in Berlin nicht verlangen zu können. — Unter diesen Umständen soll von der Erstaufführung von *Milhauds „Le boeuf sur le toit"* garnicht erst die Rede sein, da wir uns leider schämen müssen, zu gestehen, daß die „Provinz" uns da den Rang abläuft. Das Ganze war hoffentlich nur ein Sommernachtstraum, den ein Herr Walter Jacob von der Staatsoper und die Laban-Schülerin Toni Vollmuth als choreographische Assistentin verantworten mögen, so gut sie eben können. *Hans Kuznitzky.*

Russische Musik-Literatur in Berlin

Ein Vorlesungszyklus der bedeutendsten russischen Geschichtsforscher der Gegenwart wurde am 7. Juli mit einer feierlichen Eröffnungssitzung in der Akademie der Wissenschaften eingeleitet. Eine damit verbundene Ausstellung in der Staatsbibliothek, die dem Schaffen des letzten Jahrzehnts gewidmet ist, enthält auch eine musikgeschichtliche Abteilung, die aus der Arbeit der Russen qualitativ das Führende bringt. Wir nennen als bezeichnend für die Kollektivgesinnung der Sowjetkultur „Fünf Jahre Persymphan" (dirigentenloses Orchester) von Arnold Cukker; aus den Schriften der öffentlichen Staatsbibliothek Odessa fallen die Materialien zu einer Bibliographie der russischen Beethoven-Literatur von M. Alexejew und J. Bermann auf; das russische Institut für Kunstgeschichte gibt eine Schriftenreihe über zeitgenössische westliche Musik im neuen Rußland heraus;

von dem bedeutenden Igor Glebov liegt u. a. eine Untersuchung „Dante und die russische Musik" vor. Der Staatsverlag in Moskau bringt neben Glebovs „Mussorgsky" die „Chronik meines musikalischen Lebens" von Rimsky-Korsakoff in einer ergänzten kritischen Ausgabe. In Moskau erscheint auch die umfassend geplante Publikationsreihe „Geschichte der russischen Musik in Forschungs- und Materialbeiträgen". Genannt sei schließlich noch die „Allgemeine Musikgeschichte" von E. M. Braudo. — Eines ist gewiß: in Rußland wird gearbeitet, ernst und zielbewußt gearbeitet.

Hans Kuznitzky.

Bücher und Noten

Max Auer: Anton Bruckner als Kirchenmusiker. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Bildbeilagen. Gustav Bosse, Regensburg.

Einer Sonderschrift über Bruckners geistliche Musik bleibt noch reicher Stoff zu bewältigen. Prof. Auer, der schon mit einer eigenen Bruckner-Biographie (Amaltheaverlag) hervortrat und Göllerichs Werk bearbeitete und ergänzte, hatte in Moißls Musica Divina 1913/15 das Thema der Kirchenmusik untersucht; vorliegendes Buch ist das Ergebnis fortgesetzter Studien. Als Chorregent ist der Verf. mit kleinen und großen Werken dieser Gattung auch praktisch vertraut. Was die drei großen Messen betrifft, so wird die vernachlässigte in d moll gebührend bewertet; sie ist jetzt an den rührigen Verlag Anton Böhm, Augsburg und Wien, übergegangen. Die vielen kleineren Stücke und die Werke vor 1864 werden häufig gering geschätzt. Man begegnet wohl der Ansicht, als könnte jeder geschulte Künstler Derartiges hervorbringen. Auer zeigt, ohne zu übertreiben, einen Standpunkt liebevollerer Teilnahme. In der Tat, wer etwa ein Stück wie das Pange lingua von 1843 hört, bleibt stark bewegt von der Tiefe, die unter der Anmut ruht. Nur bei Mozart ist noch dieselbe Vereinigung von Einfachheit und Tiefsinn. Wir müssen an Eckarts Schilderung des unbewegten, in Gott gegründeten Menschen denken, wenn wir das Charaktervolle dieser Gebilde Bruckners ergreifen wollen. Aus der Zeit der sinfonischen Meisterschaft stammen übrigens Motetten wie Christus Virga Jesse (deutsch bei Schlesinger, lateinisch bei Anton Böhm), Vexilla regis, die Kurth zu den bedeutendsten Schöpfungen aller Kirchenmusik zählt. Viele Notenbeispiele, auch Nachbildungen und sonstige Bilder veranschaulichen die geschichtlichen und erläuternden Angaben. *Karl Grunsky.*

*

August Göllerich: Anton Bruckner; ein Lebens- und Schaffensbild. Nach Göllerichs Tod ergänzt und herausgegeben von Prof. Max Auer (Vöcklabruck). Verlag Gustav Bosse, Regensburg.

Endlich der zweite Band des Quellenwerkes, das wir Göllerich verdanken! Den ersten haben wir im ersten Septemberheft 1924 angezeigt. Auer hat sich in vorbildlich selbstloser Hingabe — er schenkte uns ja auch eine eigene Brucknerbiographie, im Amaltheaverlag — der Ergänzung und Weiterführung Göllerichs gewidmet. Der vorliegende Doppelband umfaßt das Florianer Jahrzehnt 1845 bis 1855. Der eine Teil (390 Seiten) enthält mit der Unmenge von Bildbelegen und Noten den schlichten Text, der andere Teil nicht weniger als 258 Seiten erstmalig veröffentlichten Notenstoffs. Mit Ausnahme des demnächst zu erwartenden Requiems haben wir also gewissermaßen schon eine Gesamtausgabe der Jugend- und Frühwerke bis vor die Linzer Zeit zur Hand; manches, wie die b moll-Messe, allerdings in handschriftlicher Nachbildung, die sich nicht zu praktischem Gebrauch eignet. Ohne in die Einzelheiten des Buches einzugehen, heben wir hervor, daß es jedem Brucknerfreunde unentbehrlich ist, weil es — ganz abgesehen von den Noten — eine Fülle neuer Angaben bringt.

*

Hans Joachim Moser: Ach du armer Judas ... Der Roman eines Virtuosen. Erich Hecht, Verlag, München. — Sinfonische Suite in fünf Novellen. Gustav Bosse, Verlag, Regensburg.

Der Roman — noch Tendenz, aber vom Goethewort durchleuchtet: „Die Kunst ruht auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst." Ein Künstlerleben. Innerste Verbundenheit von moralischer Haltung und Künstlertum im künstlerischen Menschen ist eigentlicher Gegenstand. Bewußte oder unbewußte Warnung an Werdende. — Der Novellenzyklus weit reifer, farbiger und bedeutender. Die ersten Stücke Szenen aus der Musikgeschichte. Prachtvoller Beweis dafür, wie dem echten Forscher Geschichte zu Bild, Gestalt

und unmittelbarem Leben wird: höchste schöpferische Stufe auch des wissenschaftlichen Menschen, sei er Arzt, Mathematiker, Geschichtsforscher oder was sonst, heißt im letzten immer: Künstlertum. Die vierte und fünfte Novelle: Gegenwart. Problemstellung einerseits — grandiose Phantastik andererseits des vierten Stückes (Hintergrund des Weltkrieges) zeigt den großen Wissenschaftler und Dichter ganz in einer Person, mit ungeheuerer Lebendigkeit.

Franziska Martienssen.

*

Gotthold Frotscher: Die Orgel. J. J. Webers Illustrierte Handbücher (Verlagsbuchhdlg. J. J. Weber, Leipzig) 1927.

Was diesem Werkchen als beste Empfehlung mitgegeben werden kann, mag in dem Hinweis auf die durchaus positive Stellungnahme des Verfassers zur gegenwärtigen Orgelbewegung bestehen. Diese tritt überall da zutage, wo im Büchlein der Rahmen des „Handbuchmäßigen" insofern überschritten wird, als die Erörterung von Gegenwartsproblemen der Orgelkunst unter dem Aspekt des Orgelideals früherer Jahrhunderte darin ihren Platz findet. In dieser Hinsicht verdienen einzelne Kapitel, die sich mit den Fragen der Disposition und besonders der Registrierung, sowie der Orgelkomposition beschäftigen, sehr beachtet zu werden. Sehr schätzenswert erscheint auch die Beigabe einer Sammlung deutscher und ausländischer Orgeldispositionen aus älterer und neuerer Zeit, sowie eines Anhangs „Die Bibliothek des Organisten". — Die übrigen Abschnitte dienen in der Hauptsache der Erläuterug des Aufbaues und der Einrichtung der Orgel und empfehlen sich dem Leser durch ihre verständliche Darstellungsweise wie durch die Fülle ihrer Abbildungen.

*

Joseph Geyer: Studien über zeitgemäße Fragen der Orgelbaukunst. 2. Aufl. Einsiedeln 1927. Kirchenmusikverlag M. Ochsner.

Der Weg, den der Verf. zum Zweck einer Lösung der gestellten Probleme beschreitet, vermeidet eine enge Berührung mit Fragen nicht nur technischer und historischer, sondern auch liturgischer Art, um auf rein ästhetischer Grundlage ans Ziel zu gelangen. Als solches ergibt sich die „Kompromißorgel", die Verschmelzung der älteren und neueren, deutschen und französischen Orgeltypen, die sich von allen Einseitigkeiten und Uebertreibungen fernhält. Neben den hier behandelten Fragen der Akustik und der Spieltischanordnung steht die Dispositionsfrage natürlich ganz im Vordergrund; ihrer Erörterung ist der größte Teil der Abhandlung gewidmet. Er enthält u. a. eine reiche Auswahl von Dispositionen deutscher und ausländischer Orgeln vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart und verleiht hierdurch dem Buch einen besonderen Wert. *Fritz Dietrich.*

*

Die Schubertianer. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier. Mit zahlreichen Bild- und Notenbeigaben von Bernhard Paumgartner. Wiener Philharm. Verlag, Wien 1928.

Ein liebenswertes Büchlein. Am besten und schönsten, zum Teil wundervoll in Sprache und Erkenntnis, die Vorrede. — Text, Noten und Bilder wollen das Thema Schubert-Kreis illustrieren. Der Textteil: etwas kurz und eindruckslos; Hauptsächliches fehlt, ein grober Druckfehler — S. 18 fehlt eine Satzhälfte — stört. Noten: schlicht, fast zu anspruchslos die Tänzchen und zwei Lieder. (Das G dur-Adagio ist fehl am Orte.) Und die Bilder: Ort, Freunde und Schubert selbst stumm und prägnant vor Augen führend. Doch warum fehlt die geniale Profilskizze Schuberts, die *Schwind* einmal flüchtig auf eine Gipstafel warf? Mir ist sie das eindrucksvollste Bild unseres Zentenar-Heros. *Hans Költzsch, Erlangen.*

*

Willy Bitterling: Im Anfang war der Vokal. Gedanken und Empfindungen zu einer Reformation des Kunstgesanges. Leipzig 1928, Ed. Schmidt, 55 S.

Es gibt weder einen alten noch einen neuen Gesangsstil, sondern nur eine lässige, auf Effekt eingestellte Vokalbehandlung und eine echte, die eine völlige Abkehr von der physiologischen Struktur des bisherigen Gesangsunterrichtes erfordert.

*

Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen: Atmung und Stimme. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1928, 112 S.

Die Gründerinnen und Leiterinnen der bekannten Rotenburger Schule veröffentlichen in diesem Bande 11 Aufsätze und Vorträge, die Einblick in eine jahrzehntelange, reiche Forschungsarbeit gewinnen lassen.

*

G. Kugler: Unterrichtsskizzen und Schulgesang. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich, 1927, 104 S.

Verf. hat den vorgeschlagenen Lehrgang in vielen Schulgesangskursen unter ganz ungleichen Bedingungen durchgeführt.

*

Artur Wolf: Gymnastik des Gesangs-Apparates. Mit einem Geleitwort von Carl Lafite. Doblinger, Wien-Leipzig 1927, 161 S.

Wolfs Methodik, die sich gegen manche pädagogischen Irrlehren, wie der Atemtechnik und Falsettbildung, wendet, bringt neben überholten Anschauungen selbständige Gedanken.

Dr. Herbert Biehle.

*

Walter Steinkauler: Brahms-Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen. Edition Simrock.

Wir haben hier vor uns das Intermezzo und Andante aus dem Klavierquartett Werk 25, das Andante aus dem Klavierquartett Werk 60, sowie das Adagio und das Allegretto aus dem Streichquintett Werk 111. Jede wertvolle Kammermusik bedarf zur allgemeinen Verbreitung des Klavierdolmetschers, der sich Gehalt und Aufbau in häuslicher Betrachtung zurechtlegt. Mit Freude wird man gewahr, daß hier jemand tätig war, den die Brahmsischen Schöpfungen so lange beschäftigten, bis er sie für den Einzelspieler gewann. Der Klaviersatz ist trotz der Vereinfachung gut und gibt nichts unbesonnen preis.

*

August Stradal: Bruckners Vierte Sinfonie (Romantische) für Klavier zu zwei Händen. Instruktive Ausgabe. Edition Cotta.

Der bekannte Klavierpädagoge, Pianist und Bearbeiter liefert hier zu den beiden vorhandenen Bearbeitungen von Josef Schalk und von Cyrill Hynais eine neue dritte, die nach Hynais Erleichterungen wieder ernsthafter die Aufgabe angreift, das Klavier zur Darstellung des Stimmgewebes und Orchesterklangs heranzuziehen. Stradal hat die 1., 2., 5., 6. und 8. Sinfonie Bruckners ganz, von der 7. die Mittelsätze, von der 9. das Scherzo zweihändig übertragen, ist also ein Fachmann des Klavierauszugs. Man merkt der Einrichtung der Vierten die gewonnene große Erfahrung an. In bezug auf Akkordgriffe der Linken hat sich Stradal mehr Maß auferlegt, in bezug auf die Führung der Stimmen verrät seine Satzweise größere Genauigkeit und Folgerichtigkeit. Das Notenbild bleibt klar und anschaulich, obwohl zu den Vortragsbezeichnungen noch Instrumentierungsangaben hinzutraten.

Karl Grunsky.

*

Heller: Lehre der Flageolett-Töne. N. Simrock, G. m. b. H., Berlin.

Noch vor wenigen Jahren hätte man eine dickbändige Schule, die sich ausschließlich den Flageolett-Tönen auf der Geige widmet, bestenfalls als theoretisches Kuriosum angesprochen. Nicht so heute! Das technische Niveau des auf gute Ausbildung Anspruch erhebenden Geigers ist viel höher geworden, mußte es werden, seitdem Richard Strauß und seine Epigonen auch vom Orchestermusiker wesentlich mehr verlangen als ihre an Klangeffekten ärmeren Vorgänger. Künstliche Flageoletts im Orchester, noch vor 30 Jahren mit Staunen und Kopfschütteln wahrgenommen, regen heute nicht mehr auf. Oder wenigstens nur in einem Fall, nämlich dann, wenn der Komponist, dem die Klangwirkung vorschwebt, Flageolettnoten nicht richtig zu schreiben weiß. Die eminent fleißige Arbeit des Verfassers wird also nicht nur den Geiger interessieren, dem sie, wie nichts vorher, zur Erlangung einer sauberen und vor allem bewußten Flageolett-Technik den Weg bereitet, sondern auch dem Komponisten ein willkommenes Nachschlagewerk sein, dem daran liegt, seine Absichten klar gedeutet zu wissen. — Die Schule ist in Einzelnheften erhältlich, wovon Band I und II den einfachen, die Bände III bis VII den Doppelflageoletts gewidmet sind. Band VI ist als enzyklopädische Darstellung hauptsächlich für den Komponisten gedacht.

Hugo Seling.

*

Werke aus dem 18. Jahrhundert. Herausgegeben von *Dr. Robert Sondheimer.* Edition Bernoulli: Basel und Berlin.

Die Welt des 18. Jahrhunderts, die Wertleistung der vorklassischen Zeit unserem Musikempfinden und unserer Kenntnis als festes Kulturgut einzuverleiben, das ist die Triebkraft, die hinter dieser von Sondheimer besorgten Sammlung steht und die dem aufnahmefähigen Beurteiler bei der Durchsicht der bisher erschienenen Hefte überall erkenntlich ist. Neben Werken, die als Stichprobe für das bereits eminent hohe Niveau dieser Zeitperiode zu gelten haben, fördert eine Sammlung wie die vorliegende einzelne Leistungen oft ganz unbekannter Meister zutage, durch deren Gehalt wir

geradezu erschreckt und beschämt jede Erwartung übertroffen sehen. Ein Werk zum Beispiel wie die *Sinfonie in D von Polaci* ist für mein Empfinden eine künstlerische Leistung, wie sie im Lauf der Jahrhunderte nur ganz selten erreicht werden, eine Leistung, die jede Grenze eines Stils (die wir so gerne heute als Riegel vor diesen Musikgeschichtsabschnitt schieben) überwindet, um zeitlos und unvergänglich immer wieder neu für sich zu werben durch aufwühlende Vitalität und hinreißende Wucht. — An der *Sinfonie C dur Op. 16 Nr. 3 von Boccherini* besticht das köstliche, einfach durchlebte Filigran der Komposition, im langsamen Satz außerdem die klare Ruhe, die bis an die Grenze des Tragischen heranreicht, ohne der Gefahr der Belastung zu verfallen. Dieses Werk fordert allerdings vom Dirigenten eine besondere Darstellungsgabe. Mehr oder weniger ist die ganze vorklassische Musik ja *der* gefährliche Prüfstein für den Dirigenten und manches Fiasko, das den Aufführungen dieser Literatur beschert ist, kommt auf sein Konto und nicht auf das des gehaltlosen Werkes. — *Zwei Sinfonien von Franz Beck* aus den Jahren 1760—62 und eine *Sinfonie von G. Chr. Wagenseil* sind uns nicht im historischen Sinn, sondern als selbständige Klangwelt wertvoll als Darstellungsmaterial für das Fundament, auf dem sich die klassische Sinfonie aufbauen konnte. Diese Sinfonien berechtigen ihr Neuerscheinen durch die Vielseitigkeit, die sie mit ihren für heutige Begriffe sehr bescheidenen Stil-Mitteln erreichen. — Als letzte Partitur liegt mir die *Einleitung zu „Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz" von Joseph Haydn* vor. Dieses kurze Orchestervorspiel ist mit manchem anderen dazu berufen, Haydn von dem üblichen einseitigen Bausch- und Bogen-Urteil „spielerisch Rokoko, tänzelnd" usw. zu befreien. Ein Stück Musik, das zwischen Bachs Matthäuspassion, Händels Oratorien und Beethovens Fidelio steht, voll warmen Lebens, Mitleidens und gläubiger Kraft. — Aus dem 18. Jahrhundert stammen die ebenfalls von Sondheimer herausgegebenen *„Zehn Stücke" von J. G. Naumann.* Klavierauszugteile aus Naumanns Opern „Medea" und „Protesilao". Selten ist mir eine Musik begegnet, die ein derart zwingendes Schilderungsvermögen besitzt wie diese. Und mit wie sparsamen Mitteln! Diese Klavierstücke würde ich teilweise Kindern und jungen Menschen an Stelle der üblichen mehr oder weniger faden Salonmusik im *Unterricht* zu spielen geben, was bei mir keine Herabminderung ihres Wertes, sondern das Gegenteil bedeutet. Hier hat das Kind die Möglichkeit, zugleich in einer entzückenden Art musizieren zu können und dabei ein Stilgefühl zu erwerben, das leider heute überall mangelt. Stücke wie Nr. 5 Presto, Nr. 7 Adagio und Nr. 9 Allegro sind von einer erfrischenden Lebendigkeit, urwüchsig, witzig und auch (Nr. 7) voll warmen Klanges, der auf die Zauberflöte vorbereitet. Diese Eigenschaften bringen die Stücke dem musikalischen Kind nah, das auf solche schlichte Eigenarten ebenso klar reagieren wird. — Aus dem 19. Jahrhundert legt Sondheimer in seiner „Sammlung Sondheimer" die Partitur der *Ouvertüre* zu *„Die Zerstörung von Jerusalem" von Carl Loewe* vor. Eine lebhafte und verständige Interpretation wird für diese Partitur immer wieder den Nachweis der Lebensfähigkeit erbringen und somit bedeutet die Neuausgabe einen Zuwachs für die Konzertliteratur, für den man Sondheimer Dank schuldig ist.

Zum Schluß ein Wort über *die redigierende Hand Sondheimers,* die teilweise recht herzhaft zugegriffen hat, nicht aus Sensationslust, sondern aus dem Wunsch, diese Werke dem heutigen Gebrauch zugänglicher zu machen. Die einzige Retousche, die für mein Gefühl etwas zu weit geht, ist die Anfügung eines ganz neuen Schlusses an die Ouvertüre Loewes. Sondheimer scheint aber um dieses Wagnis gewußt zu haben, denn er gibt der Partitur auch den Originalschluß bei, wodurch eine Abwegigkeit der Ausgabe verhindert ist. — Eine Forderung, die vielleicht auch gestellt werden könnte, ist die, daß das Original und die Bearbeitung drucktechnisch klar voneinander getrennt werden sollten. *Artur Haelssig, Stuttgart.*

Aus den Städten

Heidelberg. Fernab von allem Betrieb, in einer herrlich reinen Sphäre erlebten die Hunderte, die von fern und nah zum *3. Heidelberger Musikfest* zusammenströmten, Eindrücke jener höchsten Art, die Worte nur andeutungsweise wiedergeben können. Werke, Ton für Ton uns längst vertraut, hörten wir wie zum ersten Male, magisch gebannt von der Persönlich-

keit *Furtwänglers*, die ihnen neues Leben einhauchte. Nur mit einem dem feinsten Wink gehorchenden Klangkörper wie den *Berliner Philharmonikern* konnten so verschiedenartige Ausdrucksformen, wie Bachs „V. Brandenburgisches Konzert", der „Till" von Strauß, die „Eroica", Mozarts g moll-Sinfonie und Bruckners „Siebente" meisterhaft hingestellt werden. Eine leichte Verwunderung über die ausschließliche Wahl nur allerbekanntester Schubertwerke wollen wir ebenso wenig unterdrücken, wie das freudige Zugeständnis, daß das „Wie" dieser „Schubertfeier" eine Rechtfertigung des „Was" bildete. — Der russische Cellist *Gregor Piatigorski*, dessen warmer Gesangston und feine Stileinfühlung sich in Haydns D dur-Konzert starken Separaterfolg erspielte, ist trotz seiner Jugend bereits ein reifer und anerkannter Künstler. — Doch die glänzende Krönung des Festes bildete Furtwänglers Interpretation von Bachs Konzert, in dem er selbst den Klavierpart spielte. Die Auffassung des Werkes befremdete durch romantischen Einschlag den orthodoxen Musikhistoriker, doch kam in der scheinbaren Eigenwilligkeit und Verpersönlichung (scharfe Kontrastwirkungen in den Tempi der einzelnen Sätze, dynamische Freiheiten in der Kadenz) ein Bach zum Ausdruck, der dem modernen Empfinden seltsam nahe und verständlich erscheint.

Hertha Schweiger, Wien.

*

Kopenhagen. Es ist erfreuliche Tatsache, daß das dänische Konzertbild allmählich Form und Stil entwickelt. Wille und Fähigkeit decken sich freilich nicht immer, die Bestrebung an sich ist aber anerkennungswert. Hertha Bjorvigs und Lindorff-Larsens *klassisch italienischer Abend* zeigte ein solches Streben. Die Sängerin verfügt über eine geschmeidige Stimme, der Kultur-Firnis ist aber dünn gestrichen, und in die Tiefe der Klassik dringt sie nicht ein. Seit zehn Jahren wirkt *Dansk Mensural Cantori* unter seinem idealen und energischen Leiter, Julius Foss. Der Verein pflegt altdänische Chorliteratur zwischen 1450 und 1700 — ein national-kultureller Einsatz, der in unserem Konzertleben einzig dasteht. *Klassischer Musikverein:* er bezweckt die Aufführung *heutiger* nationaler Werke des Klassizismus und der Spätromantik. Die Werke des Vereinsdirigenten, Reid Langgaard, waren aber die einzig auffindbaren! Das III. Konzert des *Musikvereins* war ganz national eingestellt. Kuhlau, Hartmann, Gade und zuletzt die I. Sinfonie unseres Führerkomponisten, Carl Nielsen, eine frische Musikantenarbeit, die seine urwüchsige Bauernabstammung verrät. Der junge, heuer gewählte Dirigent, Ebbe Hamerik, hat das Jahresprogramm mit stilsicherem Sinn entworfen. I. Weltlich-klassisch (Beethoven, Weber, Brahms); II. geistlich-klassisch (Schütz, Bach); III. das obengenannte klassisch-dänische; IV. modern-international (Ravel, Prokofieff, de Falla). Weniger glücklich schien der *Cäcilia-Verein* mit der Wahl von Glucks „Armida". Nur einer der Solisten (Ely Hjalmar) beherrschte den Stil. Die Aufführung in französischer Sprache war natürlich an und für sich eine Leistung des Dirigenten Rung-Keller. *Der Tonkünstler-Verein* feierte sein 25jähriges Jubiläum durch ein Festkonzert unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters und fünf Elite-Chören. Peder Gram kam als einzig lebendiger Komponist zum Wort mit einer preisgekrönten Festouvertüre, die mit ihrem flotten Auftakt wirklich den Namen verdiente. Kopenhagens Rathaus bildete den monumentalen Rahmen um das gutgewählte und schön ausgeführte zwölfnummerige Programm. Das *3. Sinfoniekonzert der Staatsradiofonie* spielte in den ungarischen Farben, auch Leiter und Solisten vertraten diese Nationalität. Den feinen, hochmusikalischen Ernst von Dohnányi sahen und hörten wir zum ersten Male als Dirigent und als Komponist. Als Klaviervirtuos schätzen wir ihn doch höher. Emil Telmányi spielte sein Violinkonzert. Trotz Béla Bartok (Op. 3) wirkte das Programm ganz klassisch mit Goldmark und Liszt, dessen I. Rhapsodie zu begeisternder Wirkung kam. Den Höhepunkt bildete dennoch Kálmán von Pátákys hinreißend schöne Stimme in Liedern von Erkel, Radnai und Poldini'. Der Russe *Brailowsky* spielte sechsmal für überfüllte Häuser. Eins *aber* schien mir doch dabei. Ein Musiker, dessen Programm drei große Transkriptionen aufweist (Bach-Chaconne, Spinnerlied und Tannhäuser-Ouvertüre) scheint mir entweder Stilgefühl zu entbehren oder Publikumsverbeugungen zu machen. Die Klavierliteratur ist doch, weiß Gott, reich genug! Unser heimischer Klaviervirtuos, *Victor Schiöler*, spielte zwar auch eine Transskription „An der schönen blauen —" sonst Beethoven, Schumann, Chopin. Wo steckt aber die moderne Klavierliteratur ab Strawinsky? Von unserem

eigenen Klaviergenie möchte man das hören. Traut er sich wirklich nur, dem Publikum dessen Lieblingsspeisen vorzusetzen, oder sollte er gar die Pfeifen fürchten? —

Die königliche Oper brachte spärliche Neuigkeiten mit Tschaikowskys „Spader Dame" und den französischen Einakter „Jeanettes Bryllup". Aber Hindemith, Korngold, Krenek vertreten ebenso viele vergebliche Fragezeichen. — Und das Ballett? Vor zwei Jahren machte es einen Vorstoß mit „Petruschka", von Strawinsky musikalisch, von Fokin choregraphisch instruiert, eine Prachtvorstellung — seitdem sank es wieder in seinen Dornröschenschlaf zurück. Wann kommt der geniale Spielleiter, der Wunder wirken könnte aus unserem herrlichen Material? *Alma Heiberg.*

*

Leipzig. Bei der Aufführung der letzten Bach-Werke geht es — wie bei Händelopern — nicht ohne Kompromisse ab. Die *Leipziger Bachfeste* hatten jedenfalls den Mut, zweimal hintereinander die vielleicht gewichtigsten Bach-Probleme zur Diskussion zu stellen: im Vorjahr die von Wolfgang Gräser instrumentierte „Kunst der Fuge", jetzt die von *Hans Th. David* besorgte Neueinrichtung des *„Musikalischen Opfers"*. In beiden Fällen traten die Bearbeiter mit Gegenwartsempfinden an die bald 200 Jahre lang übersehenen Werke heran und suchten das Problem der sinnlichen Verdeutlichung einer höchst geistigen Kunst durch *Instrumentierung* zu lösen. Dies trifft besonders für die 6 stimmige Fuge im mus'kalischen Opfer zu, deren dichtes Stimmgewebe vielleicht auf dem Bachschen Klavier mit Pedalzügen, aber schwer auf den heutigen plastisch klarzulegen wäre. Das Verdienst Davids liegt in der Anordnung der einzelnen Teile des Werkes (die sämtlich in unerhörter kontrapunktischer Kunstfertigkeit aus dem Thema Friedrichs II. genommen wurden), in der Klärung ihrer vorteilhaften Besetzung, soweit nicht Originalbezeichnung vorlag — bis eben die Kunst des Historikers an jener 6 stimmigen Fuge versagt. Hier läßt David das Fugenthema von Oboe, Violine, Oboe da caccia, Bratsche, Fagott (mit Violoncell) und Violoncello (mit Kontrabaß) vortragen — und sofort ist man aus der beherrschten Tonwelt hinausgeworfen, spürt instrumentalen Expansionsdrang und moderne Nervenmusik, die das plastische Herausarbeiten ihres Stimmgewebes mit *klanglichen*, farblichen Mitteln besorgt. Gegen die Instrumentenauswahl ist gewiß nichts einzuwenden — der zunächst verblüffende Kontrabaß galt einem J. A. Birkenstock des Bachzeitalters sogar als konzertierendes Soloinstrument. Aber die kammermusikalische Ausdeutung einer Bach-Fuge durch Klanggegensätze erscheint eben überhaupt unmöglich und kann auch nicht in Parallele zu Orgel-Registrierkunst gesetzt werden. Man muß solche Auffassung eines klangkontrapunktischen Musizierens wohl der Gegenwart überlassen.

Der erwähnte Birkenstock als Typ einer neuen, von Bach abgewandten Zeit erinnert daran, daß es dem späten Bach ähnlich erging wie etwa dem heutigen Schönberg: das Publikum wandte sich von einer in höchste Geistigkeit vorgetriebenen Kunst ermüdet ab und hatte andere, vergnüglichere Sehnsüchte. Da entdeckte Bach den musikalischen Preußenkönig für sich und sandte ihm im Vertrauen auf Geistesverwandtschaft und Verständnis sein alleruntertänigstes Widmungsexemplar des „Musikalischen Opfers", mit feingeistigen devoten Anmerkungen versehen. Heute ist diese Musik keine „Geheimsprache" mehr, sondern endlich publikumsreif geworden. Wir sind in die Tonwelt der Altklassiker nun soweit eingedrungen, um von dieser „konstruktiven" Musik des späten Bach nicht nur geistigen, sondern zugleich seelischen und sinnlichen Genuß zu haben. Ja selbst der Teil des Publikums, der an der Erfassung der kontrapunktischen Kunstfertigkeit verzweifelt, erging sich in höchsten Lobeserhebungen über die Wirkung dieser Musik. — Die Gewichtigkeit solcher Aufführungen und die prachtvolle Ausführung der kühnen Programme lassen die Leipziger Bachfeste als führend in der Welt erscheinen. Sie erwachsen dem vom Thomaskantor *Karl Straube* beherrschten Leipziger Bachkreis, der in dem trefflichen Cembalisten *Günther Ramin* (mit eigenem, besonders geeignetem Instrument) und den stilsichern Bläsern und Streichern der Gewandhausquartette alle günstigen Vorbedingungen ergibt. *A. Baresel.*

Mitteilungen

— Vom 8.—10. Juni wurde in *Straßburg* ein kulturell bedeutsames *Bach-Fest* abgehalten. Das städt. Orchester unter Leitung von *Münch* brachte die „französische" Erstaufführung der „Kunst der Fuge" (in der Graeserschen Bearbeitung), *Wanda Landowska* spielte mit cembalistischer Vollkommenheit das „Italienische Konzert" und die „chromatische Fantasie und Fuge", im übrigen hörte man die h moll-Messe und die selten aufgeführte Kantate: „Die Elenden sollen essen". Der Dirigent Fritz Münch erwies sich als Bach-Kenner seinem unlängst verstorbenen Vater Prof. Ernst M. würdig.

— Das *Schlesische Musikfest* zu *Görlitz* unterstand am 1. und 3. Tag der Direktion *Furtwänglers*. Er dirigierte die 2. Leonoren-Ouvertüre, *Schnabel* spielte das Mozartsche G dur-Konzert, dann hörte man Bruckners „Siebente", Straußens „Don Juan", Brahms' Doppelkonzert (mit *Karl Flesch* und *Gregor Piatigorsky*), Schuberts C dur-Sinfonie. Das Orchester: die Berliner Philharmoniker. Dazwischen brachte Prof. *G. Dohrn*, Breslau, Bachs „Hohe Messe". Dohrn ist Leiter des Schlesischen Landesorchesters, jetzt: Schlesische Philharmonie. Das Görlitzer Musikfest war das 20. schlesische Musikfest seit der Gründung durch den Grafen v. Hochberg.

Orchesterkonzert ohne Dirigent

Das Leipziger Sinfonieorchester, das als 2. Städtisches Orchester fungiert und die Philharmonischen Konzerte bestreitet, hat als erstes Orchester in Deutschland einen Beethoven-Abend ohne Dirigenten veranstaltet. Vorbild gab das ständige Moskauer Orchester ohne Dirigent „Persimfans", das die Leipziger Vorkämpfer durch Uebersendung eines Lorbeerkranzes ehrte. Es handelt sich bei dem Leipziger Vorgang keineswegs um prinzipielle Beseitigung des Partiturinterpreten, sondern um einen gelegentlichen Beweis der Selbstdisziplin und musikalischen Entwicklung eines (durch Scherchen u. a.) vorzüglich geschulten Orchesterkörpers. Der erzieherische Wert solchen Musizierens steht außer Frage; denn jedes einzelne Orchestermitglied muß über die Einzelstimme hinaus nun an der Partitur hörend Anteil nehmen. Eine Ausgleichung der Klangwirkung im Moment der Aufführung ist natürlich nicht möglich, sondern muß auf mühsame Probenarbeit beschränkt bleiben. Es erwies sich aber, daß die unumstößlichen Aufführungsgesetze einer Beethoven-Sinfonie allen Mitgliedern eines guten Orchesters geläufig sind, und daß die Vielheit der künstlerischen Individualitäten zu einer geschlossenen Gesamtwirkung nach Gesetzen des Kammermusikspiels gelangen konnte. Das Orchester bildet ein Oval, die Geiger sitzen mit dem Rücken zum Publikum, die Holzbläser in der Mitte. Zur Aufführung kamen Eroica, Egmont-Ouvertüre und das Violinkonzert, von Gustav Havemann gespielt. Jenseits des gelegentlichen Experimentes und eines Orchester-Befähigungsnachweises kommt der neuen Aufführungspraxis kaum eine Bedeutung für unser Konzertleben zu. *A. Baresel.*

Siehe dazu die Beobachtungen des Prinzen Rohan in seinem Moskauer Tagebuch anläßlich der Wiedergabe von Beethovens „Neunter". Rohan spricht von einem besonders angreifenden triebmäßig emporblühenden Aufführungsstil, während das taktmäßig präzis Rhythmische zu kurz kommt. *Die Schriftl.*

Uebersetztes Wort

Wenn deutsche Musik- und Theaterfreunde der italienischen Oper gegenüber eine ablehnende Haltung einnehmen, so resultiert dies in der Hauptsache daher, daß sie sich von holprigen Textworten und gesuchten Satzwendungen störend beeinflussen lassen. All diesen sei einmal entgegengehalten, daß auch deutsche Operntexte und der Wortlaut deutscher Musikdramen in der Uebersetzung ein gut Teil ihres Wertes und ihrer Bedeutung einbüßen.

Wenn Hans Sachs im 3. Akt der „Meistersinger" sein uns allen so vertrautes „*Wahn, Wahn*" singt, so legen wir in das Wort Wahn einen schwer zu präzisierenden Sinn, zu dessen Verdeutlichung man sich am besten des Dichterwortes bediente: „wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen". Darum wirkt es Ohrfeigen ähnlich, wenn im Italienischen das Wort „Wahn" mit „*follia*" wiedergegeben ist; follia, das so viel wie Narrheit, Torheit, Unsinn bedeutet. Wahn ist kein Unsinn, eher Wider-

sinn, er ist auch nicht Torheit, vielmehr Verwirrtheit, nicht Narrheit, sondern Verworrenheit; außerdem ist dem Wort noch ein poetisches Etwas eigen, das durch ein anderes Wort nicht zu definieren ist. Wagner sagt ja nicht Wahnsinn, wofür man so gut wie für Irrsinn follia ruhig stehen lassen könnte, er sagt *Wahn*. Und derartige Abstrakta lassen sich in der Uebersetzung nur umschreiben. Da aber bei dem vertonten Wort eine kurze, oft sogar der Silbenlänge angepaßte Uebertragung gefordert wird, so bleibt dem Uebersetzer keine große Wahl. — Auch rein dichterische Worte lassen sich schwer übersetzen. Wenn der deutsche Siegmund von Sieglinde *„ein Quell, ein Quell"* verlangt, und der französische Siegmund *„de l'eau, de l'eau"* ruft, so liegt hier, wenn auch beide getränkt und gelabt werden wollen, eine außerordentliche Verschiedenheit. Würden wir es nicht zum Lachen finden, wenn Siegmund „Wasser, Wasser" riefe?

Und so ist es meist mit Uebersetzungen; das deutsche Wort leidet in italien. und französ. Textwiedergabe, wie das romanische Wort dem deutschen Hörer zuliebe Vergewaltigung erdulden muß; hier wird graziöse Leichtigkeit oft mit schwerem Schritte breitgetreten, dort Gehaltvolles in Frivolität zerblasen. — Darum sei dem Werke niemals zur Last gelegt, woran den Schöpfer keine Schuld trifft.

Wilhelmine Heißner.

Schubert und Brahms im Kino

Schubertsche und Brahmssche Kompositionen sind eiserner Bestandteil der Kinomusik geworden. Von letzterem hört man eine Zusammenstellung schöner Lieder, von ersterem meist die Unvollendete. Ohne hier werten zu wollen, ob die Wiedergabe da und dort eine gute oder mangelhafte ist, empfinde ich diese Programm-Nummern doch stets fehl am Ort. Und obwohl ich allem Zwang und allem „Verboten" abhold bin, keimt in mir doch ein Bedauern über das Fehlen einer maßgebenden Stelle, die diktatorisch die großen Werke unserer Klassiker, die edelster Bestandteil unserer Sinfonie- und Kammermusikkonzerte und Prüfsteine wahrhaft großer Künstler sind, zum Spielen im Lichtspielhause untersagt. — Durch das Freiwerden der Brahmsschen Musik werden wir bald noch mehr von Brahms als Begleitung von Filmen über uns ergehen lassen müssen. Und wenn nur noch immer und allerorts die Wahl so getroffen würde, daß eine gewisse Harmonie zwischen dem Vorgang auf der weißen Wand und der Begleitmusik bestünde. Aber hier mangelt ja nicht allein guter Wille; es ist durch den oft so raschen Wechsel der Bilder nur möglich, sprunghaft aus einem Werk in das andere überzuleiten.

Und es fehlt doch wahrlich nicht an guter Unterhaltungsmusik! — Unter Deutschen, Nordländern, Böhmen und Russen sind viele, deren Musik vortrefflich ins Lichtspielhaus paßt und die wert wären, durch das Lichtspielhaus einer breiten Masse beknnt zu werden. — Aber Brahms? ... Um ihn ist mir bange. Könnte man nicht beizeiten eingreifen?

Wilhelmine Heißner.

Musikwettstreit im Stierzirkus

Was weiß der Nordeuropäer, der eine spanische Blutorange verzehrt, vom Leben der Menschen, die diese wohlschmeckende Frucht züchten? Hat der Musiker eine Ahnung davon, daß er in dem Apfelsinenzüchter einen Kollegen begrüßen kann? Seltsam mag dies erscheinen, und doch ist dem so: In *Valencia*, der Stadt, deren Umgebung die meisten Südfrüchte hervorbringt, fällt die Orangenernte jedes Jahr mit einem großen *Musikwettstreit* zusammen. Die Orangenzüchter jeder Ortschaft bilden zwei Harmoniemusikkapellen, die sich um den Preis bewerben. Dem Wettstreit geht ein feierlicher Aufzug durch die Stadt voran, der in seiner farbigen Pracht an die „Meistersinger von Nürnberg" erinnert, und dann beginnt das Wettmusizieren, das Stücke von der Schwierigkeit des „Spanischen Capriccio" Rimsky-Korssakows oder der C. Franckschen Sinfonie bringt. — Der Wettstreit ist so heftig, daß er sich ganz ernstlich auf das tägliche Leben überträgt. Die Leute der einen „banda" sprechen nie mit Mitgliedern der konkurrierenden Kapelle. Das geht so weit, daß der zu einer Partei gehörende Apotheker einem „Gegner" noch nicht einmal ein Pulver gegen Kopfweh verkauft! Kehrt die besiegte Partei heim, so wird sie zu Hause von ihren Frauen mit Schimpf und Schande empfangen. Man denkt unwillkürlich an den Streit der Montague und Capulet bei Shakespeare oder an den Fußball-Match Oxford-Cambridge.

Unglaublich fast erscheint auch die Art der Vorbereitung: die Feldarbeit, also das Orangenernten, beginnt um vier Uhr morgens. Abends, nach dem Nachtessen, soll aber geprobt werden, und, obwohl hundemüde, muß der Mann sein Horn oder seine Trompete blasen. Die Proben dauern die ganze Nacht hindurch, aber man probt in Gruppen, und während die Klarinetten z. B. üben, schlafen die Spieler der anderen Gruppen, bis an sie die Reihe kommt und die Klarinetten schlafen gehen. Auf diese Weise wird eine technische Vollkommenheit erreicht, die selbst die Preisrichter in Erstaunen setzt. Uebrigens spielen alle diese Leute nur aus Liebe zur Musik und aus Ehrgeiz, denn der Ertrag der Orangenernte ist so hoch, daß fast alle Züchter Millionäre sind. *Edgar Istel, Madrid.*

Das Bach-Klavier

Manchem Besucher des Deutschen Museums in München wird jene Nachbildung eines Cembalos aus dem Besitz von J. S. Bach bekannt sein, welche in der dortigen Instrumentensammlung wohl als das mobilste alte Klavier steht. Sie wurde von der Stuttgarter Firma Carl A. Pfeiffer hergestellt, und zwar glücklicherweise nicht nur dieses eine Mal; ein Duplikat davon befindet sich noch im Besitz der Familie Pfeiffer, deren früheres Oberhaupt sonst die Gewohnheit hatte, alle derartigen Kostbarkeiten, wie z. B. einen Flügel Beethovens, dem Stuttgarter Landesgewerbemuseum zu schenken. Wenn sonst heute Cembalos zum Gebrauch hergestellt werden, wie dies Mändler-Schramm, Neupert, Steingräber usw. tun, so ist es, wie Herr Dr. Walter Pfeiffer, der heutige Inhaber obiger Firma, mitteilte, üblich, damit technische Verbesserungen zu verbinden, welche zwar Prinzip und Charakter des Cembalos wahren, welche aber z. B. das bessere Halten der Stimmung gewährleisten. *Die Pfeiffersche Nachbildung will ausdrücklich nur eine genaue Kopie sein unter bewußter Beibehaltung der Schwächen.* Das Instrument, im übrigen eine sehr feine, exakte Arbeit, hält also insbesondere die Stimmung nur für einige Stunden. Trotzdem lockt sein Gebrauch durch den *feineren, weicheren Ton, den es vor den stabileren, verbesserten Neukonstruktionen ganz unzweifelhaft voraus hat.* Das hat sich bestens bei den Aufführungen der Matthäus-Passion in der Stiftskirche in Tübin-

gen unter Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Karl Hasse gezeigt, wo es, gespielt von H. Grischkat, zur Begleitung der Rezitative verwendet wurde. Der Baß wurde in historisch richtiger Weise auf einem Solocello (Otto Gilbert) mitgespielt. *Dr.-Ing. K. Weidle.*

Aus der Bruckner-Bewegung

In der Welt der Wirklichkeit will alles seinen Anstoß haben, daß es sichtbar werde. So spielen für die Geistesgeschichte Jahreszahlen eine große Rolle. Das Jahr 1859 war für die Festigung von Schillers Ruf und für die Kenntnis von Beethovens Neunter entscheidend. Auch Bruckner hat in Anerkennung und Verbreitung Fortschritte gemacht durch die an sich belanglosen Tatsachen, daß 1921 die ersten 25, 1926 die ersten 30 Jahre nach seinem Tode verflossen waren, und daß auf 1924 sein hundertster Geburtstag fiel.

Jene Daten brachten einen Gedanken in Fluß, der schon lange gedacht, aber wenig wirksam getätigt wurde: nämlich mit Organisationen hervorzutreten, die der Sache Bruckners dienen sollten. Sehr günstig erschien als Zeitpunkt das Erlöschen der Schutzfrist für seine Werke. Nun sind um 1926 an verschiedenen Orten Einzelverbände ins Leben getreten. In Wien führt die Bewegung Prof. Moißl (Klosterneuburg); andere Mittelpunkte sind für Oesterreich Vöcklabruck, wo der Biograph Prof. Max Auer wirkt und Linz, wo in Franz Gräflinger ebenfalls eine bedeutende literarische Kraft erstand. In München trat die Deutsche Bruckner-Gemeinde zur Pflege geistlicher Musik auf den Plan. Weiter westlich ist der Württembergische Brucknerbund, der seit September 1926 acht Veranstaltungen bot (Vorsitzender: Karl Grunsky), und dieser Tage gründete in Baden Prof. Grüninger den Badischen Brucknerbund. In der Schweiz steht natürlich die rührige Berner Gruppe an der Spitze. Sie hat in Prof. Kurth, dem berühmten Theoretiker, dessen Brucknerbuch die ausführlichen wissenschaftlichen Analysen bietet, eine geistige Spitze von anerkannter Bedeutung. Eine Züricher Ortsgruppe hat sich außerdem auch gebildet.

In Berlin hat Prof. Felix Gatz für seine Bruckner-Konzerte ein weitschichtiges Publikum gefunden. Da er außer Bruckner regelmäßig auch

(Fortsetzung S. 756.)

andere österreichische Tonsetzer einschaltet, benennt sich die Berliner Gruppe neuerdings nach ihrer Pflege österreichischer Musik.

Brieflich und mündlich wurde hin und her erwogen, daß sich mit der Zeit die verschiedenen Einzelbünde zu einer allgemeinen Brucknergemeinde zusammenschließen sollten. Rascher als wir gedacht, ist nun ein Plan ins Leben getreten: am 9. Oktober wurde in Leipzig die neue Bruckner-Gesellschaft gegründet, die dem Hause Breitkopf & Härtel nahe steht. Alten Ueberlieferungen getreu will dieser Weltverlag die wissenschaftliche kritische Gesamtausgabe der Brucknerschen Werke in die Hand nehmen. Nun bleibt abzuwarten, wie diese Gesellschaft mit den Einzelbünden zusammenarbeitet; ebenso wie sie sich zum Hause Peters stellt, das mit Veröffentlichung der 9 Studienpartituren der Sinfonien des ganzen Notenstoffes der f moll-Messe und des Tedeums, ferner mit den zweiklavierigen Auszügen aller 9 Sinfonien (Grunsky), dazu vierhändigen und zweihändigen Ausgaben eine Stellung geschaffen hat, die man nicht umgehen kann. Es ist zu wünschen, daß die Bruckner-Gesellschaft bald ihre Mitarbeiter bekannt gebe und die Reihenfolge ihrer Pläne vorlege. Die eigentlichen Entscheidungen sollten in dieser Gesellschaft nur solche treffen, die sich bisher mehr oder weniger mit Bruckner befaßt haben. Diesen sachlichen Anspruch muß die Oeffentlichkeit stellen, an deren Vertrauen man sich nun einmal von Leipzig aus gewandt hat. Karl Grunsky.

Berichtigung

Durch eilige Drucklegung, die eine Korrektursendung an den Verfasser nicht mehr zuließ, sind in dem Artikel von Ludwig Gorm „Zur Geschichte der Zauberflöten-Inszenierung" in Heft 21 bedauerlicherweise einige Irrtümer und Versehen unterlaufen. Die Unterschriften der vier beigegebenen Bilder müssen lauten wie folgt: 1. Josef Quaglio: Sonnentempel (München 1793). 2. Sebastian de Pian: Isistempel (Wien 1818). 3. Friedrich Beuther: Isistempel (Weimar 1818). 4. Josef Quaglio: Palmenhain (München 1793). Sodann sind im Text zu ändern wie folgt: S. 668 Z. 2 in der Klammer (s. zwei Abbildungen bei A. Grisebach, Schinkel). S. 668 Z. 22 Klammer streichen. S. 668 Z. 33 ergänzen: (s. unsere Abbildungen). S. 668 Z. 42 Klammer streichen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

HALBMONATSCHRIFT

49. JAHRG. • HEFT 24



STUTTGART
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.)
SCHRIFTLEITUNG ALFRED BURGARTZ

INHALT DIESES HEFTES:

BEZUGSBEDINGUNGEN DER NEUEN MUSIK-ZEITUNG

Beginn des Jahrgangs im Oktober

Vierteljährlich 6 Hefte mit Bildern und Musikbeilagen ... RM. [illegible]

Einzelheft ... RM. [illegible]

Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen und sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandbezug direkt vom Verlag RM. [illegible] ausschließlich Versandgebühr. Postscheckkonto [illegible] Stuttgart Nr. [illegible]

Für unverlangte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto beilegen.

VERLAG [illegible] CARL GRÜNINGER NACHF. ERNST KLETT, STUTTGART

49. JAHRGANG
NEUE MUSIK-ZEITUNG
1928 / HEFT 24
GELEITET VON ALFRED BURGARTZ
VERLAG ERNST KLETT (CARL GRÜNINGER NACHF.), / STUTTGART

Mein dritter Band zu Pohls Haydn-Biographie

Von Dr. Hugo Botstiber, Wien

Als Joseph Haydn einst gefragt wurde, warum er kein Streichquintett geschrieben habe, antwortete er: „Es hat nie jemand eines bei mir bestellt." Diese Antwort, so wunderlich sie im ersten Augenblick scheinen mag, gibt vielleicht einen Schlüssel zur Erfassung der künstlerischen Persönlichkeit Haydns. Nicht die Bestellung im Sinne eines höheren Auftrags ist das Wesentliche für das Schaffen Haydns gewesen, sondern der äußere Anstoß überhaupt. Immer und immer wieder finden wir in seinem Schaffen den von außen kommenden Impuls, der notwendig war, diesen reichen Born zum Ueberfließen zu bringen. Das, was wir heute beinahe als Grundbedingung künstlerischer Arbeit ansehen, das Schaffen aus eigenem Wollen heraus, ohne fremde Anregung, niemandem zu Liebe, eher jemandem zu Leide, das fehlt der künstlerischen Erscheinung „Haydn" ganz. Eine Darstellung, die sich einzig und allein mit der künstlerischen Seite im Werdegang Haydns befaßt, müßte vielleicht von diesem Punkte ihren Ausgang nehmen. Eine solche Darstellung einmal zu geben, behalte ich mir als eine meiner nächsten Arbeiten vor, sie in dem erschienenen dritten Bande von Pohls Haydn-Biographie zu geben, war nicht die Möglichkeit. Technische, ökonomische und Zweckmäßigkeitsgründe versagten es. Auch konnte ich den dritten Band, welcher ja nur die Fortführung und den Beschluß der ersten zwei Bände bilden sollte, nicht in ganz anderem Sinne gestalten, als es die ersten zwei Bände waren, sollte er nicht ganz aus dem Rahmen fallen und nicht wie eine mißlungene Ergänzung eines Torsos wirken. Zu diesen Erwägungen, die für Form und Gestaltung des von mir verfaßten dritten Bandes der Haydn-Biographie maßgebend waren, kamen noch solche, die meinen eigenen Anschauungen über das Wesen einer Biographie entsprangen. Name und Begriff Biographie sind heute vielfach mißbräuchlicher Anwendung ausgesetzt. In vielen, jetzt erschienenen Biographien spielen Lebensumstände, Schaffensverhältnisse, Umwelt des Darzustellenden, keine Rolle. Das Schwergewicht liegt in Darstellungsweise und Darstellungsform des betreffenden Literaten, der die Biographie geschrieben, eines Literaten, der in vielen Fällen kaum ein Fachmann auf jenem Geistesgebiete, dem der Dargestellte angehört, ist.

Das Schwergewicht liegt bei vielen dieser Biographien in außergewöhnlichen Wortbildungen und Wortverwendungen, in außergewöhnlichen Gesichtspunkten, in außergewöhnlichen Parallelen und Kategorisierungen. Sie erwecken denselben

Eindruck, den Goethe in späteren Jahren von seiner Jugendschrift: „Von deutscher Baukunst, diis manibus Ervini a Steinbach.“, hatte und worüber er dann im zweiten Teile 12. Buch von Dichtung und Wahrheit, als er dieselben Ansichten übersichtlicher darstellte, schrieb: „Hätte ich diese Ansichten, denen ich ihren Wert nicht absprechen will, klar und deutlich, in vernehmlichem Stil abzufassen beliebt, so hätte der Druckbogen: ‚Von deutscher Baukunst, diis manibus Ervini a Steinbach.‘ schon damals, als ich ihn herausgab, mehr Wirkung getan und die vaterländischen Freunde der Kunst früher aufmerksam gemacht; *so aber verhüllte ich*, durch Hamanns und Herders Beispiel verführt, *diese ganz einfachen Gedanken und Betrachtungen in eine Staubwolke von seltsamen Worten und Phrasen und verfinsterte das Licht, das mir aufgegangen war, für mich und andere.*“

Gewiß, eine Biographie kann auch ein Kunstwerk an und für sich sein, sie soll es vielleicht sein, sie muß aber auch berichten, und zwar so, daß sie je nach Maßgabe des Umfanges über die Lebensvorgänge des Dargestellten möglichst genau unterrichtet. Man muß doch aus einer Biographie die wichtigsten Lebensdaten des Beschriebenen herausfinden können, die wichtigsten Daten über Entstehung und äußere Begleitumstände seiner Werke. Nun gibt es zahlreiche Biographien, die sich geradezu schämen, irgend ein Datum, sei es selbst Geburts- oder Sterbezeit und Ort, anzuführen. Das sind keine Biographien, auch keine Monographien, das sind Essays.

Ich muß dies alles zu meiner Rechtfertigung sagen, denn man könnte mir und wird vielleicht schon vorgeworfen haben, daß mein dritter Band der Haydn-Biographie zuviel Tatsächliches enthält und sich mit dem, was sich hinter dem Menschlichen, allzu Menschlichen Haydns an ewig Künstlerischem verbirgt, zu wenig beschäftigt. Ein solcher Vorwurf, welcher schon deswegen nicht gerechtfertigt wäre, weil er den Tatsachen nicht entspricht, wie die beiden Abschnitte meines Bandes: „Persönlichkeit“ und „Werke“ beweisen, würde jedenfalls unberechtigt sein, da ja Zweck und Ziel der Pohlschen Biographie und daher auch des dritten Bandes von jeher waren, das gesamte biographische und archivalische Material, soweit es die Lebensumstände betrifft, zusammenzutragen und zusammenfassend zu veröffentlichen, damit künftige Forscher und Bearbeiter von Einzelgebieten darin eine Vorratskammer für ihre Arbeiten erblicken.

Am deutlichsten wird dies, wenn man alle kleinen, seit Pohl erschienenen Biographien ansieht. Soweit die Pohlschen zwei Bände reichten, waren sie verläßlich, da ihnen das große Sammelbecken des Pohlschen Werkes zur Verfügung stand. Für die Zeit vom Jahre 1790 an aber waren sie wenig aufschlußreich und nicht immer genau. Und gerade bedeutet die Zeit, welche zu bearbeiten mir das Geschick beschieden hatte, den wichtigsten Abschnitt in Haydns Leben und umfaßt den Höhepunkt seines Schaffens. War doch Haydn erst von seinem 60. Jahre an der Schöpfer jener Werke geworden, die ihm seinen unverrückbaren Platz in der Geschichte der Tonkunst sichern sollten: seine 12 Londoner Sinfonien, die „Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“, die Quartette Nr. 69—83, die vierstimmigen Gesänge, die sechs großen Messen der späteren Epoche. Es ist aber ungerecht, Haydn nur vom Gesichtspunkt dieser späteren Werke allein zu betrachten, und die Entwicklung, die Haydn selbst durchlaufen, zu verfolgen ist ebenso interessant und gewinnbringend, wie bei anderen Künstlern, bei denen diese Entwicklung augenfälliger in die Erscheinung tritt.

Dazu gibt jetzt die vollständig vorliegende Biographie Pohls die günstige Möglichkeit. Nicht zuletzt soll auch darauf hingewiesen werden, daß ein eigentlich ganz nebensächliches Werkchen Haydns aus der späteren Epoche von großer politischer Bedeutung wurde: das „Gott erhalte", welches durch den später hinzugefügten Text: „Deutschland, Deutschland über alles", zum deutschen Sturmliede wurde. Ueber alle die Begleitumstände der Entstehung dieses Werkchens wird sich in dem dritten Band manches Interessante und gar nicht so Nebensächliche finden.

Freilich ist Vollständigkeit und Lückenlosigkeit hier wie bei allem menschlichen Schaffen nicht erreichbar gewesen und es mag kleine Umstände und Vorkommnisse sowie Berichte darüber gegeben haben, die meiner, wie ich selbst sagen darf, überaus genauen Nachforschung und fleißigen Arbeit entgangen sind. Sie im Laufe der Zeit zu sammeln und als Ergänzungsheft herauszugeben, wird gleichfalls eine Arbeit späterer Zeit sein. In ein solches Parergon möchte ich auch eine Uebersicht über die Haydn-Bibliographie aufnehmen. Zwar ist Grundlegendes sowohl in biographischer als archivalischer Beziehung seit Pohl nicht erschienen und Pohl selbst hat die wichtigsten Werke der Haydn-Literatur bereits im Vorwort zu seinem ersten Band angeführt. Jedoch wird es notwendig sein, alles über Haydn Veröffentlichte, sowohl Bücher als Aufsätze, auch Quellenwerke, die sich mit seiner Zeit und seinen Zeitgenossen befassen, in ein genaues, nach wissenschaftlichen und praktischen Gesichtspunkten geordnetes Verzeichnis zu bringen und zu veröffentlichen. Wie ich schon im Vorwort zum dritten Bande sagte, haben sich seit Pohl Wege und Ziele der Musikwissenschaft bedeutend geändert und Ereignisse und Tatumstände, denen Pohl in seiner manchmal übermäßigen Akribie zahllose Aufzeichnungen widmete, gelten uns heute als weniger belangreich wie vieles andere, das Pohl oft in ganz merkwürdiger Weise unbeachtet ließ.

Eine der wichtigsten Arbeiten auf dem Gebiet der Haydn-Forschung harrt noch ihrer Ausführung; eine, zu der meines Erachtens die Kräfte eines einzelnen, möge er auch die Arbeit seines Lebens darein setzen, nicht ausreichen. Es ist die Herausgabe eines thematischen Kataloges der Werke Joseph Haydns. Möge die kommende Zweijahrhundert-Feier von Haydns Geburt der Anstoß werden, diese große Arbeit, auf welche der Meister ebenso wie alle seine großen Genossen Anspruch hat, zur Tat werden zu lassen. Zusammen mit der inzwischen immer weiter und weiter fortschreitenden Gesamtausgabe der Werke Haydns wird dieses Verzeichnis Zeugnis ablegen von der schier unerschöpflichen Schaffenskraft und Gebefreudigkeit eines Tonmeisters, dessen Bedeutung nie hoch genug eingeschätzt werden kann.

Haydns Sinfonien und unsere Konzertprogramme

Von Prof. Hermann W. von Waltershausen,
Direktor der Staatl. Akademie der Tonkunst, München

Ein Ueberblick über die alljährlichen Programmankündigungen der großen Konzertinstitute zeigt uns immer deutlicher das langsame Verschwinden von Haydns Sinfonien. Noch vor wenigen Jahren war es anders: ein festes und in sich geschlossenes Stammpublikum hätte sich Programme ohne genügende Verankerung in den drei großen Klassikern nicht bieten lassen. Heute kümmert sich kein Mensch

mehr um die Wahrung wohlerworbener Rechte des Habitués; wenn schon von einer Seite Stellung zu Programmgestaltungen genommen wird, so geschieht dies höchstens vom „Verein für Säuglingspflege", dieser Interessengemeinschaft, die uns von dem vielgepriesenen Jahrhundert des Kindes zu dem des Embryos hinüberleitet. Wenn also nur das Jüngste und Unreifste in entsprechendem Ausmaße serviert wird, wenn nur die Fortschrittsgeste gewahrt wird, möglichst in Gestalt von Uraufführungen, welche letzteren besonders wegen ihrer Ergiebigkeit für Zeitungsnotizen bevorzugt werden, so bleibt das Kulturgewissen der kochenden musikalischen Volksseele ruhig.

Was haben aber die Kindergärtnerinnen der modernen Verlage gegen den Papa Haydn? Wir können ihre Abneigung gegen die Generationen der Vierzig-, Sechzig- und Achtzigjährigen begreifen. Kein vernünftiger Kaufmann führt Artikel gleichzeitig auf Lager, die sich gegenseitig Konkurrenz machen. Wer Autos verkauft, kann nicht gleichzeitig Postkutschen offerieren. Was um alle Welt, fragen wir aber nochmals, hat dies mit Haydn zu tun? Er ist doch so ganz unromantisch, hat weder zu viel Eros noch zu viel Pathos, er ist nicht sentimental, er ist kein Individualist, er ist in seiner Art eigentlich sachlich, er ist kein heldenverehrender Militarist, kein Vertreter bürgerlich dekadenten Verfaulungsprozesses und offenbar, soweit wir seine Biographie aus dem „Musikantenmädel" beurteilen können, nicht einmal Antisemit. Warum führt man ihn also heute nicht auf? Man sollte doch meinen, daß gerade diese unbeschwerte Musik um ihrer selbst willen uns heute das geben müßte, was wir brauchen. Theoretisch wird letzteres oft festgestellt. Braucht unser Publikum wirklich jedes Jahr den Trommelschlag eines Jubiläums, um einen Meister der Vergangenheit neu zu entdecken? Dürer, Beethoven, Schubert hatten Glück und sind dank offizieller Verlautbarungen heute beinahe so berühmt wie große Filmstars und Preisboxer. Haydn wird sich noch bis zum Jahr 1932 gedulden müssen. Dann kommt aber auch er wieder, zeitgemäß und unzeitgemäß zugleich, wie die anderen Heroen, die unsere unheroische Zeit nach ihrer Art gefeiert hat und feiert.

Einstweilen soll aber eine rechtzeitige Feststellung gemacht werden. Der Hauptgrund des Verschwindens von Haydns Symphonien aus unseren Programmen liegt in der Unfähigkeit unserer Dirigenten, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Es soll noch nicht einmal behauptet werden, daß an sich diese Musik nicht ihre Ausdeutung im zeitgemäßen dirigentischen Ballettanz finden könnte. Trotzdem ist so recht der Stoff für kapellmeisterliche Primadonnen nicht vorhanden. Es gibt für jeden Satz nur ein Tempo; jedes andere ist falsch. Tiefgründige Rubatos offenbaren sich hier mehr als irgendwo anders in ihrer ganzen Hohlheit. Die Art, wie sich das Grundzeitmaß naturgemäß behauptet, widerstrebt einerseits dem heute gebräuchlichen Zersetzen des Kunstwerks in eine Folge von kleinen und aus Belanglosigkeiten aufgebauten Episoden, anderseits aber auch, im Widerspruch zu einer sehr feinnervigen Agogik, der rein sachlichen, starren Schlagtechnik einer ganz bestimmten Dirigentenschule.

Es ist charakteristisch für unsere Zeit, daß sie in Erneuerungs- und Wiedergeburtskämpfen nach dem rein Musikalischen schreit und es da nicht findet, wo es vorliegt. Ueberall hat man Stützpunkte gesucht, bis ins 13. Jahrhundert hinein und niemand ist heute noch auf den Gedanken gekommen, wieviel wir gerade an Haydn

lernen könnten. Es soll hier nicht eine „Haydn-Renaissance" propagiert werden; unsere Komponisten müssen lernen, daß der richtige Weg weder in der traditionslosen Augenblickskonjunktur noch in dem willkürlichen Aufsuchen einzelner Ankerplätze innerhalb der Tradition liegen kann. Vor allem aber zur Erhaltung und Weiterbildung unserer dirigentischen und orchestralen Kultur ist Haydn von allerhöchster Wichtigkeit. An keinem der großen Meister vermögen wir im Augenblick so klar und sicher den Kompaß zu finden, um unseren noch so wenig gefestigten Stil vor dem Abgleiten nach der einen oder der anderen Seite zu behüten, vor dem hyperindividualistischen Zerstückeln und Zerdeuteln einerseits und vor der materialistischen Entpersönlichung anderseits.

Zur Chronologie der Haydnschen Klaviersonaten, Klaviertrios und Streichquartette

Von Prof. Dr. Hermann Keller, Stuttgart

Haydn: Der unbekannteste aller großen Meister; sein Lebenswerk noch nicht einmal gesichtet; geschweige denn verarbeitet, sind doch von einer auf 80 Bände berechneten Gesamtausgabe erst acht erschienen (der erste erschien vor zwanzig Jahren!); noch kein wissenschaftlich zuverlässiger Wegweiser durch dieses riesenhafte musikalische Lebenswerk — so stellt sich unser Thema heute für die Forschung dar. Und wie verhält es sich mit der Praxis? Schöpfung, Jahreszeiten, ein paar unsterbliche Sinfonien und Quartette, sonst hört und spielt man jahrelang nichts! Nichts von den Sonaten, den Trios, den früheren Sinfonien und Quartetten, — mehr als neun Zehntel aller Haydn'schen Werke sind unbekanntes Land für den Laien wie für den Berufsmusiker.

Hat diese Vernachlässigung, diese Unkenntnis aber nicht, neben anderen, auch einen sehr primitiven, äußeren Grund? Ich meine das Fehlen einer *chronologischen Ausgabe.* Man stelle sich einmal vor, bei Beethovens Sonaten würden die Opuszahlen fehlen und nach einem unerforschlichen Ratschluß der Herausgeber wären die Sonaten in bunter Reihenfolge gebracht, etwa die kleine F dur-Sonate Op. 10 zwischen 109 und 110, die c moll-Sonate, Op. 111 an Stelle der Pathétique, — würde das nicht das Verständnis aufs äußerste erschweren?! So steht es aber mit den praktischen Ausgaben der Haydn'schen Klaviersonaten, Klaviertrios und Streichquartette, bei denen frühe und späte Werke, Meisterwerke und Anfängerarbeiten bunt durcheinander kommen, — und welcher Musiker möchte sich getrauen, eine Chronologie allein nach inneren Merkmalen aufzustellen! Darum halte ich eine chronologische Ordnung und das Wissen darum für eine notwendige Vorbedingung zum wirklichen Verständnis Haydns.

Eine wissenschaftlich einwandfreie Reihenfolge wird in absehbarer Zeit sich wohl noch nicht feststellen lassen; dazu bedarf es einer Forscher-Arbeit, wie sie Wyzewa und St. Foix für Mozart geleistet haben[1], und die für Haydn noch viel schwieriger sein wird, als für Mozart; einstweilen gebe ich die Reihenfolge so, wie ich sie aus der seitherigen Haydnliteratur vermitteln konnte. — Eine allgemein übernommene Ein-

[1] W. A. Mozart, Sa vie musicale et son oeuvre, 1756—1777.

teilung in Stilperioden, wie bei Mozart und Beethoven, gibt es für Haydn noch nicht; für unseren Gebrauch können wir aber unterscheiden: 1. Jugendzeit (1733—1761, bis zur Anstellung durch Esterhazy in Eisenstadt); 2. die Jahre in Eisenstadt und Esterhaz (1761—1790); 3. Einfluß Mozarts (1785), Reisen nach England (1790—95), Meisterwerke. — Bekannt ist fast nur der Haydn der dritten Periode, lediglich von historischem Interesse der der ersten; *wiedergewinnen* müssen wir den der *zweiten Periode* in seiner unerschöpflichen Fülle und Originalität.

Die Klaviersonaten.

Die meisten Ausgaben kennen etwa dreißig; nach der *kritischen Gesamtausgabe*, die (zum Glück für uns!) in den Klaviersonaten vollständig vorliegt, sind es 52. *Der Zuwachs von etwa zwanzig Sonaten gegenüber dem seitherigen Bestand ist von der klavierspielenden Welt bis jetzt fast vollständig ignoriert worden*, — was soll man sich auch um neue Sonaten kümmern, wenn man nicht einmal die alten spielt, oder sie gerade für gut genug als Futter für die „untere Mittelstufe" hält? Und dabei betrifft der Zuwachs nicht durchaus nur frühe, sondern auch Werke der Meisterzeit! Wie wäre es, wenn die Pianisten sich wirklich einmal die drei Bände der Gesamtausgabe[1] ansehen wollten?

Die ersten 19 Sonaten sind noch für Clavichord oder Cembalo geschrieben; erst von Nr. 20 ist mit Sicherheit das Klavier verlangt. Die beiden ersten Sonaten heißen altertümelnd noch *Partita*, die folgenden (Nr. 3—14, 16) heißen *Divertiments*, erst dann Sonaten; ebenso willkürlich ist die Besetzung; eine Reihe der Sonaten erschien als Klaviertrios, oder als Sonaten mit begleitender Violine usw.

Sonaten der ersten Periode:

Nr. 1, C dur: *f* — *Allegro, Andante, Menuet*[2]

(Diese ersten vier Sonaten stehen nur in der Gesamtausgabe.)

Nr. 2, C dur: — *Moderato, Largo, Menuet*

Nr. 3, C dur: *f* — *Allegro, Andante, Minuetto*

[1] deren Datierung wir hier folgen. [2] stets mit Trio.

Nr. 4, D dur: *Allegro, Menuet*

(Diese vier Sonaten können schwerlich mehr interessieren.)

Sonaten der zweiten Periode:

Nr. 5, A dur:

Allegro, Menuet, Presto

Erschienen 1763 bei Breitkopf; sonst nur in der Ausgabe von Riemann (Augener, jetzt Schott) als Nr. 1 gedruckt.

Nach Form und Inhalt schon ein echter Haydn!

Nr. 6, G dur: *Allegro, Menuet, Adagio* (g moll!) *Allegro molto*

1766 bei Breitkopf erschienen. In den heutigen Ausgaben bei Br. u. H.[1] als Nr. 21, Pet.[2] als Nr. 31, U. E.[3] als Nr. 22.

Nr. 7, C dur: *Allegro, Menuet, Finale*

1766 erschienen. Schwaches Werk (Riem. Nr. 3).

Nr. 8, G dur: *Allegro, Menuet, Andante, Allegro*

1766 erschienen. Ganz kurze Sätze (Riem. Nr. 4). Riemann schrieb Variationen in Kanonform über das Andante.

Nr. 9, F dur *Allegro, Menuet, Scherzo*

1766 erschienen (Riem. Nr. 5).
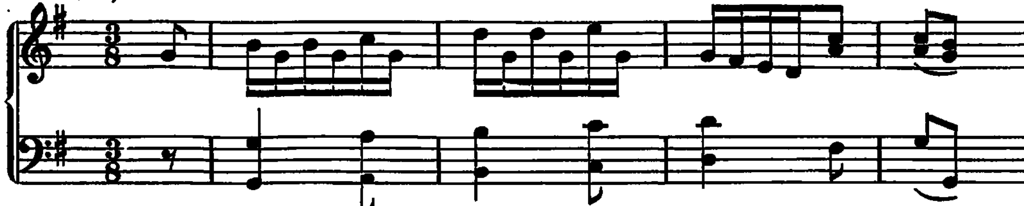
Nr. 10, C dur *Allegro, Menuet, Presto*

---

[1] Breitkopf & Härtel. [2] Peters. [3] Universal-Edition.

1767 erschienen, in keiner andern Ausgabe enthalten. Nr. 7—10 sind wenig bedeutend, vielleicht sind sie vor Nr. 5 entstanden?

Nr. 11, G dur:



Presto, Andante (g moll), *Menuet*

1767 erschienen, galt (wie Nr. 10) seither als verloren; das Presto köstlich!

Nr. 12, A dur — *Andante, Menuet, Finale*

1767 erschienen. Br. u. H. Nr. 33, Pet. Nr. 26, U. E. Nr. 5.

Nr. 13, E dur — *Moderato, Menuet, Presto*

1767 erschienen. Br. u. H. Nr. 34, Pet. Nr. 17, U. E. Nr. 4.

Nr. 14, D dur: — *Allegro moderato, Menuet, Presto*
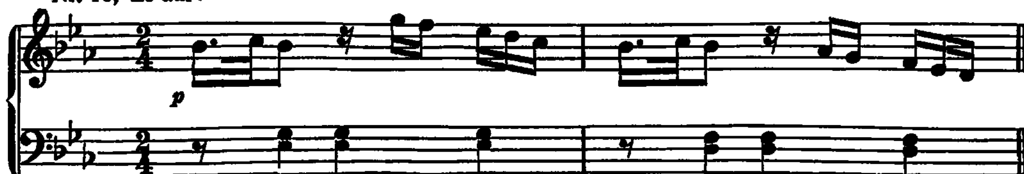
1767 erschienen. Br. u. H. Nr. 22, Pet. Nr. 14, U. E. Nr. 3.

Nr. 12—14, die innerlich zusammengehören, sind heute noch unverwelkte, frühlingsfrische Werke.

Nr. 15, C dur: — *Allegro, Menuet, Air mit 5 Variationen*
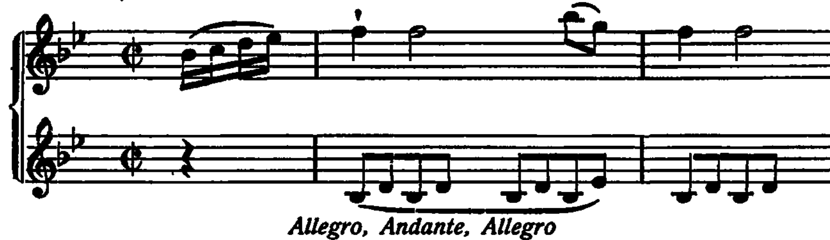
Vor 1764 komponiert, und wohl nur Klavierauszug eines Divertimento für Instrumente. In der Peters'schen Ausgabe der Violinsonaten enthalten (Nr. 6).

Nr. 16, Es dur:
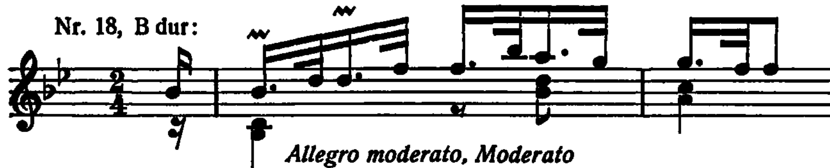


Andante, Menuet, Presto

Nur in *einer* Abschrift überliefert, in keiner modernen Ausgabe enthalten, interessant, in Ph. Em. Bachs Manier.

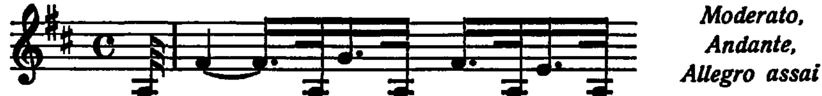


Die Echtheit ist angezweifelt; schönes Andante (g moll).



Wohl gegen 1767 komponiert. Br. u. H. Nr. 12, Pet. Nr. 18, U. E. Nr. 28.

Nr. 19, D dur:
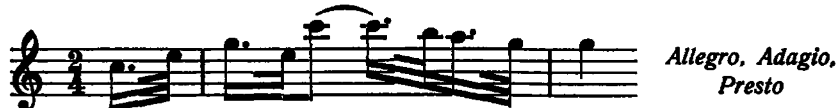


1767 komponiert; überragt weit die vorhergehenden Nr. 15—18! Br. u. H. Nr. 11, Pet. Nr. 9, U. E. Nr. 16.

Nr. 20, c moll:



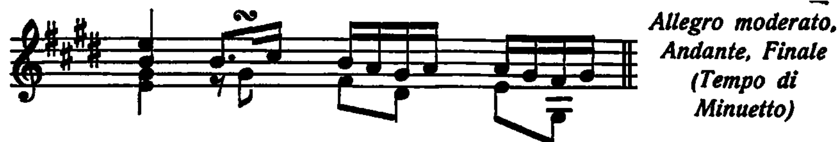
1771 komponiert. In diesem Werk ist schon der c moll-Ernst von Mozart (Klavierkonzert) und Beethoven! Br. u. H. Nr. 19, Pet. Nr. 22, U. E. Nr. 26.

Nr. 21, C dur:



1773 komponiert; die beiden ersten Sätze Ph. Em. Bachisch, der letzte echter, sprühender Haydn. Br. u. H. Nr. 29, Pet. Nr. 15, U. E. Nr. 23.
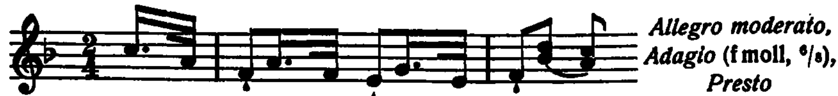
Nr. 22, E dur:



1773 komponiert. Das Menuett im französischen Stil. Br. u. H. Nr. 30, Pet. Nr. 34, U. E. Nr. 19.

Den zweiten Band der Gesamtausgabe eröffnet

Nr. 23, F dur:



1773 komponiert, mit Recht viel gespielt. Br. u. H. Nr. 31, Pet. Nr. 20, U. E. Nr. 10.

Nr. 24, D dur: *Allegro, Adagio* (d moll, 4/4) *Presto*

1773 komponiert, auch Violinsonate (Pet. Nr. 2), in keiner modernen Ausgabe für Klavier allein enthalten.

Nr. 25, Es dur:

Moderato, Tempo di Minuetto

Ebenso, Pet. Nr. 3.

Nr. 26, A dur: *Allegro moderato, Minuetto al Rovescio* (d. h.: kann auch von hinten nach vorn gespielt werden!), *Presto*

Ebenso, Pet. Nr. 4.

Die Sonaten 24—26 sind musikalisch bedeutend und verdienten eine Wiederbelebung als Klaviersonaten, da die Violinstimme offenbar erst nachträglich dazu gesetzt ist.

Nr. 27, G dur: *Allegro con brio, Menuet, Presto*

1776 erschienen, eine der beliebtesten Sonaten. Br. u. H. Nr. 23, Pet. Nr. 11, U. E. Nr. 1.

Nr. 28, Es dur: *Allegro moderato, Menuet, Presto*

1776 erschienen, Nr. 27 ebenbürtig, aber selten gespielt. Br. u. H. Nr. 24, Pet. Nr. 12, U. E. Nr. 9.

Nr. 29, F dur: *Moderato, Adagio, Tempo di Minuetto*

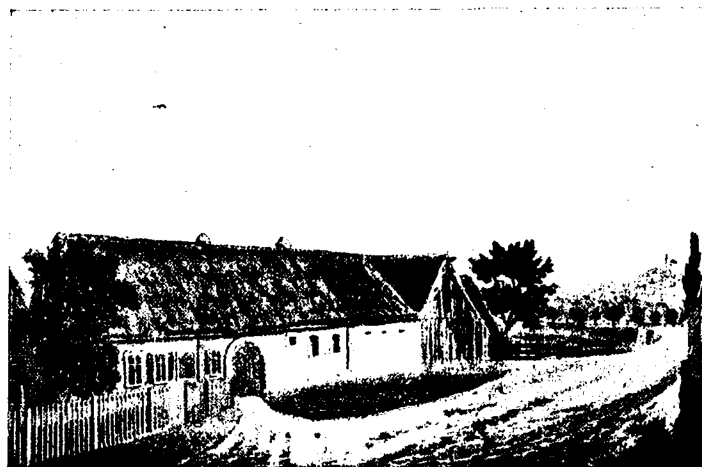
1776 erschienen. Br. u. H. Nr. 25, Pet. Nr. 13, U. E. Nr. 21.

Nr. 30, A dur:

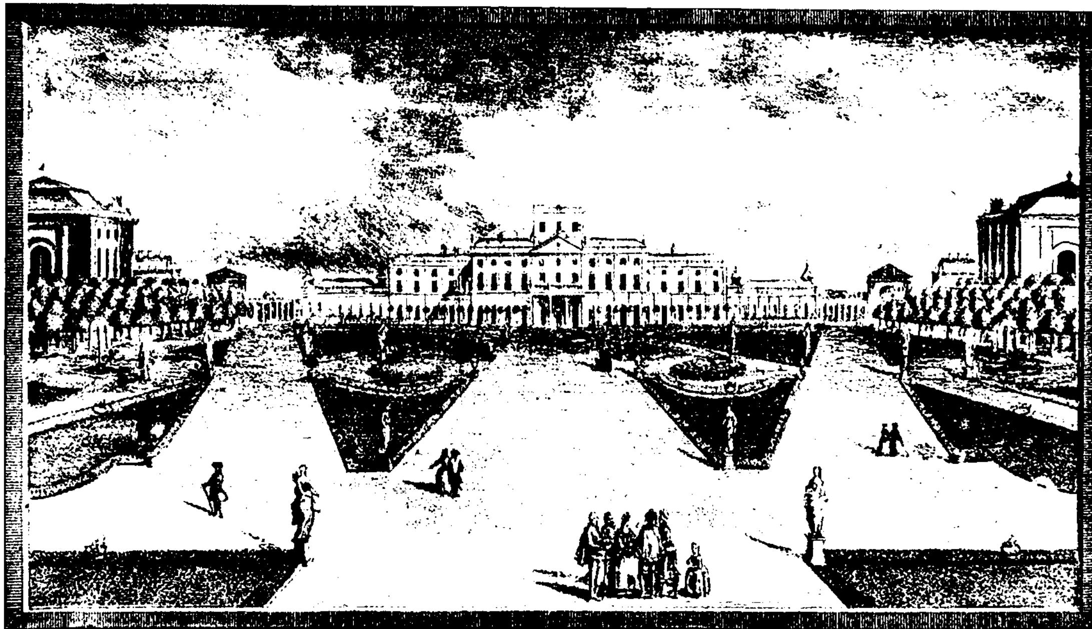
Allegro, Adagio, Menuet mit 6 Variationen



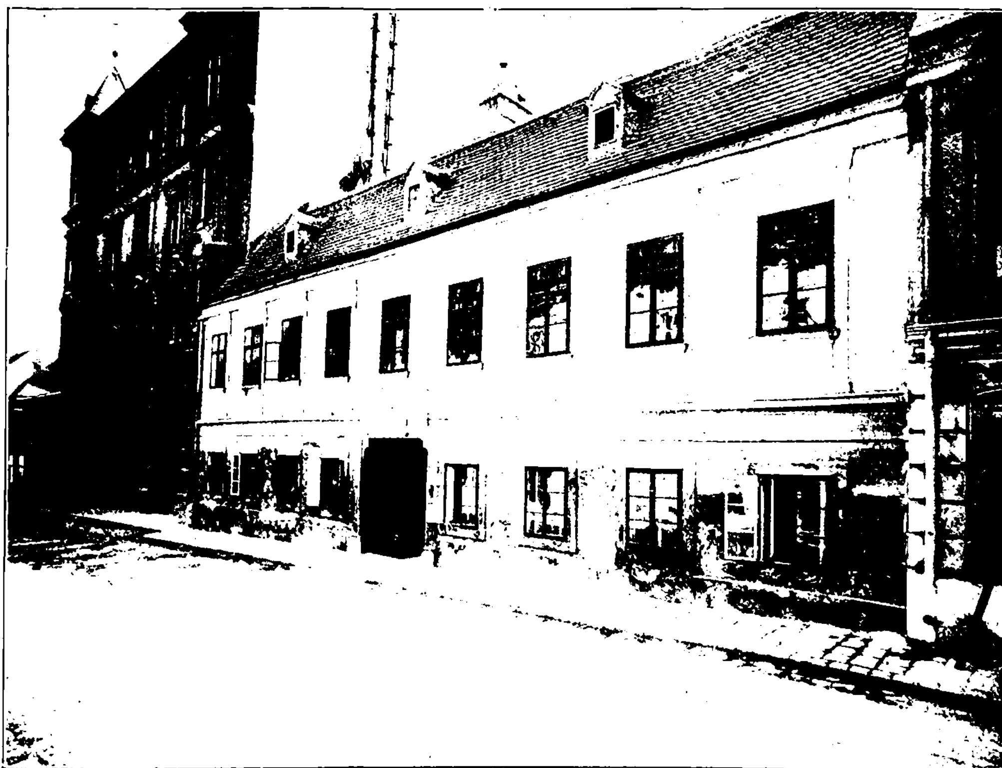
Haydn
Nach einem Gemälde von T. Hardy



Haydns Geburtshaus in Rohrau



Schloß Eszterhaz
Gartenansicht



Haydns Wohn- und Sterbehaus in Wien

1776 erschienen, Br. u. H. Nr. 26, Pet. Nr. 30, U. E. Nr. 6.
Ein blühendes, viel zu selten gespieltes Werk!

Nr. 31, E dur:

Moderato, Allegro, Presto

1776 erschienen, übertrifft noch Nr. 30! Br. u. H. Nr. 27, Pet. Nr. 27, U. E. Nr. 15.

Nr. 32, h moll: *Allegro moderato, Menuet, Presto*

1776 erschienen, auf der Höhe von Nr. 30 und 31. Br. u. H. Nr. 28, Pet. Nr. 33, U. E. Nr. 18.

Nr. 33, D dur: *Allegro, Adagio, Tempo di Minuetto*

1778 erschienen, in der Haltung von Nr. 27—32 deutlich verschieden. Br. u. H. Nr. 20, Pet. Nr. 19, U. E. Nr. 11.

Nr. 34, e moll: *Presto, Adagio, Molto vivace (Innocentemente)*

1778 erschienen, übertrifft (in den Ecksätzen wenigstens) alle früheren! Br. u. H. Nr. 2, Pet. Nr. 2, U. E. Nr. 14.

Nr. 35, C dur: *Allegro con brio, Adagio, Allegro*

1780 erschienen. Eine der beliebtesten Unterrichtssonaten. Br. u. H. Nr. 5, Pet. Nr. 5, U. E. Nr. 2.

Nr. 36, cis moll: *Moderato, Scherzando* (A dur), *Menuet*

1780 erschienen, ein von der traditionellen „Gemütlichkeit" Haydns weit abliegendes Werk! Br. u. H. Nr. 6, Pet. Nr. 6, U. E. Nr. 20.

Nr. 37, D dur: *Allegro con brio, Largo e sostenuto, Presto ma non troppo*

1780 erschienen; im Feuer der Ecksätze und dem Pathos des d moll-Largos an Beethoven, Op. 10, Nr. 3 gemahnend! Br. u. H. Nr. 7, Pet. Nr. 7, U. E. Nr. 17.

Nr. 38, Es dur: *Allegro moderato, Adagio, Allegro*

1780 erschienen; steht etwas hinter den beiden vorhergehenden zurück. Br. u. H. Nr. 8, Pet. Nr. 29, U. E. Nr. 32.

Der dritte Band der Gesamtausgabe beginnt mit

Nr. 39, G dur: *Allegro con brio, Adagio, Prestissimo*

1780 erschienen; geistsprühendes Finale. Br. u. H. Nr. 18, Pet. Nr. 16, U. E. Nr. 24.

Dritte Periode:

Nr. 40, G dur: *Allegretto innocente, Presto*

1784 erschienen; Nr. 40—42 nach einer damaligen Kritik in einem „andern Geschmack gearbeitet, als die bisherigen"; vielleicht darf man sagen: weniger Ph. Em. Bach, mehr Mozart verwandt. Im Grund aber bleibt Haydn in erstaunlicher Weise durch alle Entwicklungen durch er selbst, — darin das gerade Gegenstück zu Mozart! Br. u. H. Nr. 13, Pet. Nr. 10, U. E. Nr. 8.

Nr. 41, B dur:

Allegro, Allegro di molto

1784 erschienen; Br. u. H. Nr. 14, Pet. Nr. 24, U. E. Nr. 13.

Nr. 42, D dur: *Andante con espressione, Vivace assai*
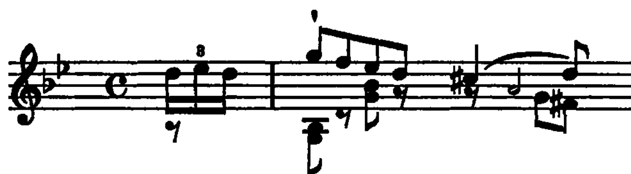
1784 erschienen. Br. u. H. Nr. 15, Pet. Nr. 25, U. E. Nr. 27.

Nr. 43, As dur:

Moderato, Menuetto, Presto

1785 als Violinsonate (in G dur) erschienen (Pet. Nr. 5). Auch hier ist wahrscheinlich die Fassung als Klaviersonate die ursprünglichere (man transponiert von As dur nach G dur, aber nicht von G dur nach As dur!).

Nr. 44, g moll:



Moderato, Allegretto

1786 erschienen, die g moll-Melancholie Mozart verwandt. Br. u. H. Nr. 4, Pet. Nr. 4, U. E. Nr. 33.

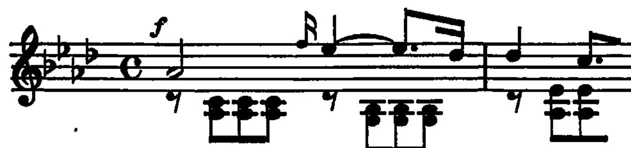
Nr. 45, Es dur:



Moderato, Andante, Allegro di molto

1786 erschienen, aber schon 1766 komponiert, also etwa zwischen Nr. 9 und 10 einzureihen! Aber in wie vielen weiteren Fällen werden in den nächsten zehn oder zwanzig Jahren Entstehungsdaten ermittelt werden, die weit vor dem Datum der Veröffentlichung liegen und die Numerierung der Gesamtausgabe umstoßen werden! Br. u. H. Nr. 9, Pet. Nr. 23, U. E. Nr. 30.

Nr. 46, As dur:



Allegro moderato, Adagio (Des dur) *Presto*

1786 erschienen; berühmt der herrliche 2. Satz, lebensprühend der dritte, — schade, daß der erste nicht auf dieser Höhe sich hält. Br. u. H. Nr. 10, Pet. Nr. 8, U. E. Nr. 31.
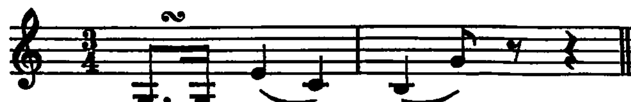
Nr. 47, F dur:



Moderato, Larghetto, Allegro

1788 erschienen, zum Teil recht trocken. Br. u. H. Nr. 17, Pet. Nr. 28, U. E. Nr. 7.
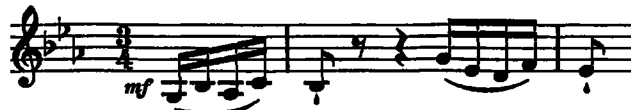
Nr. 48, C dur:



Andante con espressione Presto

1789 erschienen, keine der besten Sonaten Haydns. Br. u. H. Nr. 16, Pet. Nr. 21, U. E. Nr. 29.
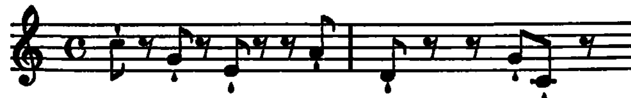
Nr. 49, Es dur:



Allegro, Adagio cantabile, Tempo di Minuet

1789/90 komponiert, wieder ein Haydn ersten Ranges. Br. u. H. Nr. 3, Pet. Nr. 3, U. E. Nr. 25.
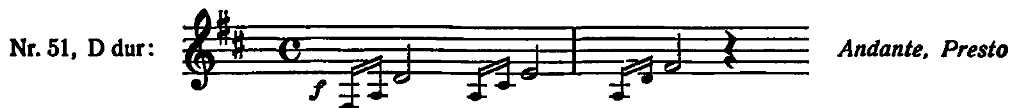
Nr. 50, C dur:
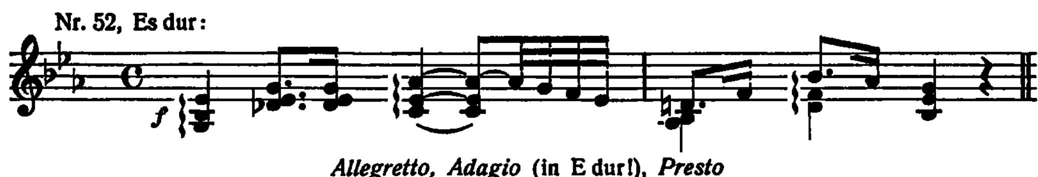


Allegro, Adagio, Allegro molto

1791 in London erschienen, in keiner modernen Ausgabe enthalten! Hier ist also den Klavierspielern eine große Sonate aus Haydns letzter Schaffenszeit neu

geschenkt, mit einem breit ausgeführten, pianistisch dankbaren ersten Satz, einem vielleicht allzureichlich verzierten Adagio und einem übermütigen Finale!



Zwischen 1790 und 1794 komponiert, sehr abgeklärt, in manchem (fz auf unbetontem Taktteil) Beethoven nahestehend. Br. u. H. Nr. 32, Pet. Nr. 32, U. E. Nr. 12.



Allegretto, Adagio (in E dur!), *Presto*

1798 erschienen. Haydns letzte und zugleich bedeutendste Sonate, berühmt ob ihrer harmonischen Kühnheiten, ihrer thematischen Überraschungen. Sie könnte ihrem Inhalt nach Beethoven gewidmet sein, — wie Beethoven 1796 seine ersten Klaviersonaten, Op. 2, Haydn gewidmet hatte. Br. u. H. Nr. 1, Pet. Nr. 1, U. E. Nr. 34.

Sicherlich wird man unter diesen 150 Sonatensätzen eine Auswahl treffen müssen, nichts wäre verkehrter, als zu verlangen „ihr sollt alles schön finden", — ja, ich würde sogar gestatten, einzelne Sätze aus Sonaten herauszunehmen und einzeln zu spielen. Haydns Zeit hat das schon mit einigen langsamen Sätzen gemacht, — warum sollten wir nicht auch einmal ein Finale als Scherzo für sich allein spielen? Es bleiben genug Sonaten, in denen die geistige Einheit stark genug ist, uns durch drei Sätze zu fesseln, ich nenne Nr. 22, 24, 26, 27, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 42, 44, 46, 52. Gewiß ist manches in den Sonaten, besonders in den langsamen Sätzen, noch unfrei, conventionell, „zopfig" wenn man will, — aber man vergesse doch nicht, daß Haydn es vor allen andern gewesen, der in seinem langen Leben die Befreiung der Musik durchgekämpft hat, und das fast ganz aus eigener Kraft. Nicht von Beethoven, sondern von Ph. Em. Bach aus muß man zu Haydn kommen, wenn man seine Größe verstehen und ihn lieben lernen will!

Bemerkungen zu Josef Haydns Nelson-Messe

Seit kurzem ist ein sehr erfreulicher Aufschwung der Haydn-Pflege im öffentlichen Musikleben zu verzeichnen, der umso mehr zu begrüßen ist, als das Jubiläumsjahr 1932, die zweihundertjährige Wiederkehr von des Meisters Geburtstag, immer näher rückt. Müssen wir uns doch eingestehen, daß in den bald 120 Jahren seit des Meisters Tod nur ein geringer Bruchteil seiner wertvollen Werke den Weg in die öffentliche Musikpraxis zu finden vermochte! So darf es nicht Wunder nehmen, daß man sich nun doch endlich so vieler Pflichten und Versäumnisse in dieser Hinsicht bewußt wird. Daß die Werke Haydns nach seinem Tode vom einbrechenden Strome des romantischen Stiles und dem damit verknüpften Historizismus (Bach- und Palestrina-Bewegung) verschüttet und, soweit sie sich im Konzertleben zu halten vermochten, doch vielfach von aufwühlenderen Geistern der Klassik, wie Beethoven und auch Mozart, in den Schatten gestellt wurden, ist immerhin zu begreifen. Es war dies nun einmal in der schicksalhaften Entwicklung unserer mitteleuropäischen Musikkultur begründet. Nicht so leicht verständlich ist es freilich, daß auch

die musikalische Denkmälerbewegung, deren traditioneller Träger vor allem das Haus Breitkopf & Härtel wurde, und die uns (um nur die Wiener Klassiker zu nennen) die Gesamtausgaben Mozarts, Beethovens, Schuberts geschenkt hat, Haydn gegenüber zum Versagen verurteilt war. Der Unstern, der nun einmal über des Meisters Werken waltete, wollte, daß die noch bei seinen Lebzeiten in Breitkopf & Härtels Verlag begonnene Gesamtausgabe[1] schon nach wenigen Jahren zum Stillstand kam und auch die hundert Jahre später vom selben Verlag neu begonnene auf rund achtzig Bände veranschlagte Ausgabe in den zwanzig Jahren seit ihrer Inangriffnahme nur einen ganz kleinen Teil der Werke herausgeben konnte[2]. Zudem bietet offenbar die Fertigstellung selbst dieser angefangenen Teile so große Schwierigkeiten, daß zunächst mit einer Fortsetzung über diese hinaus kaum zu rechnen sein wird. Mit der Literatur über Haydn steht es auch nicht besser; außer der großen quellenmäßigen Biographie, die C. F. Pohl 1892 als Fragment hinterließ und die erst kürzlich durch H. Botstiber zu Ende geführt werden konnte, existieren nur wenige Spezialarbeiten von Rang. So gehen wir dem zweihundertsten Geburtstag Haydns mit dem beschämenden Bewußtsein entgegen, daß viel versäumt worden ist. Ob es gelingen wird, bis zu diesem Zeitpunkt davon einiges gut zu machen, damit das Jahr 1932 nicht nur vielleicht einige glänzende Festaufführungen und -feierlichkeiten, sondern auch Resultate von bleibendem Wert aufweisen kann?

Zu den sehr mit Unrecht im Konzert wie in der Kirche vielfach vernachlässigten Werken Haydns gehören auch die zwölf Messen des Meisters, von denen zum mindesten alle späteren die Krönung seines Gesamtwerkes genannt werden dürfen. Die kirchliche Praxis freilich, die ja seit je die stärkste Bewahrerin vergangener musikalischer Zeitstile gewesen ist, erhielt wenigstens im deutschen katholischen Süden, vor allem in Oesterreich eine Anzahl dieser Werke lebendig und hat sie trotz starker Angriffe von cäcilianischer Seite, die besonders um die Jahrhundertwende einseitig übertriebene Formen annahmen, hier treulich beschirmt. Ein Hauptverdienst um die Pflege und Verteidigung der Haydnschen Messen hat der Wiener Haydn-Forscher Hofrat Dr. A. Schnerich, heute der Senior der Erforschung der kirchlichen Werke Haydns, der keine Mühe und Anfeindung gescheut hat, um diese Werke der Liturgie zu bewahren.[3]

Wer sich in den Kirchenstil Joseph Haydns einleben will, wird sich zuerst mit den vermeintlichen „Weltlichkeiten" auseinandersetzen müssen. Er findet sie ja auch in der bildenden Kunst jener Zeit; wer diese freilich, wie es bis vor gar nicht so langer Zeit Mode war, in Bausch und Bogen als irreligiös verdammt, wird auch mit der Kirchenmusik der Zeit nichts anzufangen wissen. Wer aber, ohne auf Aeußerlichkeiten zu achten, die musikalische und religiöse Grundeinstellung dieser Werke vorurteilslos auf sich einwirken läßt und sie aus dem Zeitgeist heraus zu begreifen sucht, der eben kein Bedenken trug, die kirchliche Tonsprache durch die Entwicklung der weltlichen befruchten zu lassen, wird sich rasch einleben und bald in größeren Zusammenhängen wie auch im einzelnen Ernst und Tiefe erkennen, die der oberflächliche Beobachter zu vermissen meint.

---

[1] Die Ausgabe erschien 1800—1806 unter dem Namen „Oeuvres complettes de Joseph Haydn" in 12 Heften. Sie enthält Klaviersonaten und Klavierstücke (H. I, II, IV, XI, XII), Klaviertrios (H. III, IV, V, VI, VII, X, XII), Violinsonaten (H. X, XII) und Lieder (Airs et Chansons, darunter auch die Kantate „Ariadne auf Naxos"; H. VIII, IX). Die Erstausgabe der 7 Messen war davon getrennt (1802—04, 1807, 1808 und 1823). Vgl. Hermann von Hase, Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909, S. 16 ff. und S. 36 ff.

[2] Es erschienen bisher: Serie I (Sinfonien) Bd. 1—3 Sinfonien 1—40; Serie XIV (Klavierwerke) Bd. 1—3 Klaviersonaten 1—52; Serie XVI (Kantaten und Oratorien) Bd. 5 Die Schöpfung und Bd. 6/7 Die Jahreszeiten.

[3] Für alle, die sich für Haydns Messen näher interessieren, sei auf die Zusammenstellung in A. Schnerichs Messe und Requiem seit Haydn und Mozart, Wien-Leipzig 1909, S. 136 ff. verwiesen. Zu ergänzen ist nur unter den Angaben der Drucke, daß die Theresienmesse indessen im Wiener Philharmonischen Verlag in Partitur, die Harmoniemesse bei Peters in Partitur und Klavierauszug (Göhler) erschienen ist. Ferner sei noch auf die praktisch gut verwertbaren Ausgaben der Theresien-, Nikolai- und Mariazeller Messe in Anton Böhms Verlag (Augsburg-Wien) verwiesen, die zur Verbreitung der Messen viel beitragen, wenn sie auch leider eine Partitur vermissen lassen, für die eine Orgel- und Direktionsstimme nur sehr mangelhaften Ersatz bietet.

Eine echt religiöse Einstellung durchzieht jede Messe des Meisters und es ist kleinlich, an Hand einzelner aus dem Zusammenhang gerissener Stellen beweisen zu wollen, daß diese Werke unkirchlich seien, wie das noch bis vor kurzem mehrfach versucht wurde [1].

In besonderem Maße erscheint die *Nelson-Messe* (d moll 4/4 Part.[2] u. St. b. Breitkopf & Härtel, Klavierauszug bei Novello-London) geeignet, in die Welt der Haydnschen Kirchenmusik einzuführen [3]. Die noch zu Lebzeiten Haydns bei Breitkopf & Härtel gedruckte Partitur und die erhaltene autographe Partitur (Nationalbibl. Wien Ms 16 478) weichen in weitestem Maß voneinander ab. Das Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel besitzt leider keinerlei Unterlagen, die sich auf diese Messe bezögen, so daß zunächst die Frage offen bleiben muß, inwiefern die gedruckte Partitur authentisch zu nennen ist. Das Wiener Autograph ist sehr sorgfältig geschrieben und macht durchaus den Eindruck einer fertigen Partiturfassung. Eine Hauptabweichung der beiden Fassungen bildet die Instrumentation; die autographe Partitur enthält außer dem Chor und den Streichern nur Trompeten, Pauken und die auf zwei Systemen vielfach ausgeschriebene, im übrigen bezifferte Orgel, während in der gedruckten Partitur noch Flöte, zwei Oboen und zwei Fagotte hinzutreten, wobei dafür der Orgelpart auf nur einem System den bezifferten Baß enthält. Die Holzbläserpartien des Druckes entsprechen meist ungefähr dem ausgesetzten Orgelpart des Autographes; nur sind gelegentlich Solostellen, soweit sie spezifisch orgelmäßige Züge trugen, in den Holzbläsern entsprechend verändert; so namentlich die Oboe-Soli im *Qui tollis* des *Gloria*. Manche Soli der Holzbläser aber fehlen auffallenderweise im Autograph ganz; so die sämtlichen selbständigen thematischen Einsätze der Holzbläser im *Dona nobis pacem*, die auch etwas gezwungen erscheinen. Die Messe war also wohl zunächst mit einer obligaten Orgelpartie gedacht, ein später Nachkömmling der beiden frühen Orgelsolomessen in Es (1766) und B (ca. 1770). Die Orgel in der autographen Partitur der Nelson-Messe ist auch durchaus orgelmäßig gehalten. Sie tritt nicht viel hervor und bewahrt auch an auffallenderen Stellen *(Qui tollis)* durchaus den Haydn gewohnten Orgelstil, wie er uns im Orgelkonzert (1756) und den beiden genannten Messen entgegentritt. Auf Posaunen, die wir in Mozarts Kirchenwerken nicht selten finden, ist hier wie in allen Messen Haydns verzichtet. Der Eisenstädter Kapelle fehlten erwiesenermaßen die Posaunen [4]; so hat auch Beethoven in seiner C dur-Messe, die gleichfalls in der Eisenstädter Bergkirche ihre erste Aufführung (13. Sept. 1807) erlebte, auf die Posaunen verzichtet [5]. Ganz entstellt ist in der gedruckten Partitur die instrumentale, öfters auch die vokale Phrasierung, die das Autograph sehr sorgfältig angibt; es wirken hier ganze Partien namentlich in den Streichern ganz anders und weit sinnvoller. Vollends erstaunlich ist, daß mehrere Stellen in rhythmischer und dynamischer Beziehung beträchtlich abweichen, abgesehen von ziemlich vielen Fällen, in denen sogar die Noten andere sind. Es würde zu weit führen, im Rahmen dieses Aufsatzes gleichsam einen Revisionsbericht mitzuteilen; er müßte auch in der Tat so umfangreich werden, daß es das klügere wäre, eine ganz neue Partitur auf Grund des Autographes herauszugeben.

Das *Kyrie* (D moll 4/4 Allegro moderato) trägt einen sehr strengen, beinahe düsteren Charakter, ganz im Gegensatz zu dem lichten Kyrie der vorher entstandenen Paukenmesse. Es hebt an mit einem mehrtaktigen Orgelpunkt auf d, getragen von den Fanfaren der drei Trompeten, über denen sich machtvolle Akkorde der Streicher aufbäumen; im fünfzehnten Takt setzt der Chor unisono mit dem Aufschrei *Kyrie* ein, der zu Anfang schon in den Oktaven der Bratschen vorgebildet war. Auf dem Sextakkord der Subdominante schließt die Anrufung des Chores mit einer Fermate ab,

[1] So in H. Kretzschmars Führer durch den Konzertsaal, III. Auflage, Bd. II, 1 S. 194 und IV. Auflage, ebenda, S. 201.

[2] Zur Nelson-Messe siehe den Aufsatz A. Schnerichs in der Zeitschrift „Der Kirchenchor", 1898/11 und die Ausführungen in A. Schnerichs „Joseph Haydn", II. Auflage, S. 124 ff. Das Autograph der Nelson-Messe ging 1842 durch Kauf in den Besitz der Wiener Hofbibliothek über („Vorschuß Nr. 31").

[3] Die Partitur erschien 1803 und ist heute vergriffen; vgl. auch die treffliche Rezension in der Allg. musikal. Zeitung, Leipzig VI, 8 ff. (Jg. 1803).

[4] Siehe A. Schnerichs Aufstellung in „Der Kirchenchor" Jg. 1898/11, S. 92.

[5] Siehe A. Schnerich „Joseph Haydn", II. Auflage, S. 149 ff. und den Aufsatz von B. A. Wallner über Beethovens C dur-Messe im Neuen Beethoven-Jahrbuch 1925.

und der Solosopran, beantwortet vom Chor, leitet zum *Christe* über, einem zarten Seitensatz in der Durparallele der Tonika, an dem sich auch die anderen Solisten beteiligen, immer überglänzt von den reichen Melismen des ersten Sopranes [1]. Ein Fugato bringt mit einem neuen, gehämmerten Thema das *Kyrie* wieder, umspielt von erregten Streicherfiguren, die namentlich die beiden Violinen, wie so häufig in Haydns Messen, konzertierend einander gegenüberstellen (so auch im Sanktus der Nelson-Messe), während der Baß in lebhafter Bewegung das Ganze trägt und sich gelegentlich auch an den Imitationen beteiligt; ein freier Schluß führt nach der Molldominante; hier beginnt von neuem das Fugato in freierer Form und leitet nach kurzer Kadenz zu einer variierten Reprise des ersten Kyrie, durchwoben von prachtvollen Melismen des Solosopranes, die den Ausdruck in ergreifender Weise steigern. Das Fugatothema wird nochmals berührt, gesteigert und in seine einzelnen Motive durchführungsartig zergliedert; nach einer freien kadenzartigen Partie des Solosopranes schließt der Chor den prachtvollen Satz ab.

Das *Gloria* (D dur ¢ Allegro) hebt mit der energischen Intonation des Solosoprans an, der vom Chor respondiert wird; ein Orgelpunkt zuerst auf d, dann mit einer Rückung auf e bringt auf die Worte *et in terra pax* ein neues Motiv, das die Solisten imitierend vortragen, begleitet von einer Violinfigur, die auch des weiteren thematische Bedeutung gewinnt. Nach kräftigen Akkorden des Chores beginnt der Soloalt das *Gratias* wieder mit dem ersten Thema des Gloria in der Molldominante, das der Solosopran in der Mollparallele der Tonika beantwortet; der Chor bringt auf *Domine fili unigenite* das Hauptthema wieder in der Tonika, und es schließt sich wieder das Thema des *et in terra pax* auf die Worte *Domine Deus* an, von Solobaß und -tenor über einem Orgelpunkt auf d imitierend vorgetragen. Der Chor schließt mit einer Kadenz in der Tonika ab. Nun folgt als besonderer Satz das *Qui tollis* (B dur 3/4 Adagio), intoniert vom Baßsolo in einem machtvoll abwärts steigenden Dreiklangsmotiv, dem sich ein Wechselgesang des Solisten mit der ersten Violine anschließt. Der Chor wirft im piano unisono ein charakteristisches psalmodierendes Motiv *Miserere nobis* ein, das sich im folgenden immer wiederholt und zu tief schmerzlicher Zerknirschung steigert; dazwischen gliedern sich die einzeln konzertierenden Solisten, denen sich auch die Solooboe bezw. -orgel anschließt, mit einem neuen Dreiklangsmotiv *suscipe*. Der Satz gehört zum Ergreifendsten, was Haydn überhaupt geschrieben hat! Er schließt in der Dominant (A dur) ab. Ihm folgt das *Quoniam tu solus sanctus* (D dur ¢ Allegro) mit einer Reprise des Gloria auf den neuen Text; ein kurzer, beruhigender Orgelpunkt leitet die kraftvolle Schlußfolge *in gloria Dei patris* ein, die in einen freien Schluß ausläuft und im *Amen* mit einer Wiederholung des *„et in terra"* mit Orgelpunkt und Kadenz schließt, wobei sogar die begleitende, oben erwähnte Violinfigur in die Solisten übernommen wird und das Ganze zu strahlendem Schlusse führt.

Das *Credo* (D dur ¢ Allegro con spirito) trägt im Autograph bei den Chorstimmen den Vermerk *„in Canone"*. Der ganze erste Teil bis *descendit de coelis* ist ein mit großer Kunst gearbeiteter strenger Kanon in der Oberquart zwischen Sopran und Tenor einerseits und Alt und Baß andererseits. Eingeleitet wird der Kanon durch ein Unisono des ganzen Orchesters, das das dem gregorianischen Choral entnommene Motiv intoniert [2]. Neben dem Kanon geht ein bewegter Generalbaß einher, der teils die Führung des Singbasses umschreibt, teils eigene Wege geht, wie die Streicher. Das ganze ist ein überaus kunstvoller, sehr dramatischer Satz. Nun folgt das *Et incarnatus est* (G dur 3/4 Largo), in dem wieder ganz subjektive, freie Melodik Platz greift. Der Solosopran trägt die innige Melodie vor, respondiert vom Chor, der nach einer Wendung zur Dominant mit plötzlich verdüsternden unisoni das *Crucifixus* verkündet, von tiefen Trompetenrhythmen hervorgehoben; ergreifend ist das tief innige *pro nobis*. Nach einer Fermate auf der Subdominant erklingt in stockenden Pianissimo-Akkorden des Chores über ausdrucksvollen Baßgängen das *sepultus est* und mit einer wundervollen Koda auf dem Orgelpunkt g verklingt der herrliche Satz. Das *Et resurrexit* (H moll ¢ Vivace) bringt in energischen Rhythmen neues thematisches Material; beim *iudicare* kehrt ein Motiv aus dem Beginn des Gloria wieder, das vor dem dunkeln *et mortuos* jäh verstummt; ein kurzes Fugato mit symbolischen Sequenzenketten *cuius regni non erit finis* führt über eine

---

[1] Die im ganzen Werke sehr reich bedachte Partie des Solosoprans hat Haydn augenscheinlich für die Sopranistin Barbara Pillhofer aus Schottwien geschrieben (Schnerich).

[2] Nach einer Ermittelung Dr. Klafskys.

Wendung nach b zu dem vom Chor unisono deklamierten *et in spiritum sanctum* (D moll), über dem eine leichtgeflügelte Violinfigur gleichsam die Taube versinnbildlicht. Hier trägt das Autograph den Eintrag mit Rötelstift: „qui ex Patre Filioque procedit geht ab"; ein kleiner liturgischer Defekt im Text, der aber zu ergänzen ist. Er findet sich übrigens auffallenderweise genau ebenso in der Heilig- und Theresienmesse; mehr noch fehlt sogar an dieser Stelle in der Paukenmesse. Nun kristallisiert sich über Anstoßmotiven des Basses in himmelstürmenden Rhythmen ein neues lebhaftes Thema (F dur) heraus, an dem Violinen und Bässe in entgegengesetzter Bewegung gleichermaßen Teil haben; der Chor wirft wieder im unisono das *et unam sanctam* ein und verklingt mit einer Kadenz in A dur. In die atemlose Stille, in der nur leise pochende Achtel der zweiten Violine hörbar sind, tritt nun plötzlich, wie ein sanftes Licht aus der Höhe das *et vitam* des Solosopranes ein — ein ergreifender Augenblick —, das nach jubelnden Koloraturen vom Chor aufgenommen und zusammen mit den beflügelnden Motiven der Streicher aus dem *et unam sanctam* verarbeitet wird. Jubelnd schließt der Satz in D dur ab, ohne die obligate Schlußfuge gebracht zu haben, ein Ausnahmefall auch bei Haydn[1].

Das *Sanctus* (D dur ¢ Adagio), dessen Beginn übrigens im Autograph von der gedruckten Fassung metrisch ziemlich abweicht, beginnt mit weichen Piano-Akkorden des Chores, in die zweimal plötzliche Forte- Schläge der Bläser, Pauken und Orgel einbrechen, wie um den Schauer vor der furchtbaren Majestät zu versinnbildlichen. Nach wenigen Takten setzt das *Pleni sunt coeli* (D dur $^3/_4$ Allegro) ein, wobei an der Stelle *gloria tua* im Wechsel von Männerstimmen und Sopran wieder das Motiv aus dem Beginn des Gloria anklingt, das wir schon im *iudicare* des Credo fanden. Das anschließende *Osanna* verwendet im Chor die Achtelgänge der Violinen vom Beginn des *Pleni sunt coeli.*

Das *Benedictus* (D moll $^2/_4$ *Allegretto,* nicht Allegro moderato, wie die gedruckte Partitur vermerkt) ist das eigenartigste und tiefste, das wir von Haydn haben. Es drückt nicht Jubel oder innige Freude aus, sondern eher die dunkle Sehnsucht nach dem *„Benedictus qui venit"* und seine ernste, allem irdischen Jubel abgewandte Erscheinung. Es ist kaum möglich, von diesem wundervollen Satz ein auch nur annäherndes Bild in Worten zu geben! Ein langes Orchestervorspiel, an dem sogar die erste Trompete im pianissimo wichtig eingreift und das mit einer ausdrucksschweren rezitativartigen Phrase der ersten Violine abklingt, leitet das tiefernste Solo des Sopranes ein, dem vom Chor respondiert wird. Erneut beginnt mit schmerzvollem Ausdruck der Solosopran; aber eine mildere Wendung führt diesmal nach der Durparallele und der Ausdruck wird ein zart inniger. Jubelnd respondiert der Chor, um plötzlich mit Wendungen nach der Subdominantregion (b moll) wieder in dunkle Schatten zu tauchen. Von neuem beginnt die Melodie auf der Tonikaparallele, diesmal im Soloalt, und bald führen sich steigernde Einsätze der andern Solisten wieder zur Tonika zurück; diese in Sekunden sich überbietenden Einsätze mir dem zart bewegten Generalbaß erinnern lebhaft an das *Recordare* des Mozartschen Requiems. Nun wechseln wieder die Solisten mit dem respondierenden Chor ab. Da bricht plötzlich mit einer Geste der ersten Violine das Ganze ab, und im Fortissimo setzt auf B dur das Tutti ein, das beim furchtbaren Schall der drei Trompeten in düsteren Modulationen nach der Tonika zurückführt und direkt in das aus dem Sanctus wiederholte *Osanna* (D dur — Allegro) übergeht.

Das *Agnus Dei* (G dur $^3/_4$ Adagio) beginnt mit einer im Autograph mit „cantabile" bezeichneten, zarten Melodie der ersten Violine, die der Soloalt aufgreift; bevor er noch abgeschlossen hat, setzt, gleichsam angstvoll, mit verkürzten Rhythmen, der Solosopran ein und leitet nach rezitativartiger, deutlich opernhaftem Zusammenhang[2] entnommener Deklamation nach der Mollparallele; hier setzen alle Solisten imitatorisch ein und der Satz schließt mit der innigen Bitte des Soloquartetts *dona nobis pacem,* über der sich flehende Figuren der ersten Violine emporschwingen, in Fis dur ab. Der Schlußsatz des Werkes *Dona nobis pacem* (D dur ¢ Vivace) bringt eine ausgedehnte Chorfuge, begleitet vom bewegten Generalbaß und rauschenden Streicherfiguren. Die Fuge wird mehrfach von ganz freien Teilen unterbrochen; der erste freie Teil steht in der Dominant, anschließend setzt eine erneute Fugendurchführung in der Moll-Wechseldominant ein, die wieder

---

[1] Siehe A. Schnerich „Messe und Requiem", Wien-Leipzig 1909, S. 34.

[2] Im besten Sinne natürlich!

in freie Imitationen ausmündet und zur Wiederkehr der ersten Exposition in der Tonika führt. Ein letzter freier Teil leitet zum strahlenden Schluß über, der nochmals das Fugenthema im ganzen Chor fortissimo unisono bringt und in der sicheren Zuversicht auf den „Frieden", der nicht von dieser Welt ist, jubelnd schließt.

Die Nelson-Messe hat von je als eine der hervorragendsten des Meisters gegolten unter denen, die sie überhaupt kannten. Kein Geringerer als Beethoven hat in seinen Messen, besonders in der C dur-Messe, in vielem an sie angeknüpft. Und hier zeigt sich auch, daß wir nicht erst bei Beethoven, wie Kretzschmar erklärte[1], „Beachtung des Sinnes aller einzelnen Sätze, Satzteile und bedeutungsvollen Worte" finden, sondern im selben Maße schon bei Haydn. Haydn ist vielleicht in der Wahl der Mittel und der Spezialisierung des Ausdrucks wenigstens im kirchlichen Stil weniger drastisch, aber dafür liturgischer, maßvoller als der leidenschaftliche Beethoven. Sehr deutlich ist der Einfluß der englischen Reisen (1791/92 und 1794/95) auf den strengen Stil bei Haydn wahrnehmbar; wir finden viele Händelsche Züge in den Fugen der Nelson-Messe. Freilich hatte er auch die Stilelemente der deutschen protestantischen Meister der Kirchenmusik in sich verarbeitet; finden wir doch in seinem Nachlasse z. B. Joh. Seb. Bachs Motetten und sein Wohltemperiertes Klavier. Die Nelson-Messe, wie auch in hohem Grade die prachtvolle Cäcilienmesse (um 1782), zeigen diese eigentümliche Mischung zwischen dem alten strengen und dem freieren Wiener Stil besonders deutlich.

Ganz hervorragende Aufführungen der Nelson-Messe hatte der Verfasser Gelegenheit, vor zwei Jahren im Münchner großen Odeonsaal vom Bach-Verein unter Dr. *Ludwig Landshoffs* Leitung, in diesem Jahre in Wien von den Wiener Sängerknaben, dem Herrenchor der Oper und den Philharmonikern unter Leitung Professor *Schalks* im Gottesdienst der Hofburgkapelle, zu hören. Beide Aufführungen, die weltliche und die liturgische, hinterließen gewaltige Eindrücke und bewiesen, daß eine Aufführung im einen ebenso wie im anderen Rahmen möglich ist. Eine kirchliche Aufführung ist freilich einer weltlichen an sich vorzuziehen! Nach Maßgabe der autographen Partitur ist die Messe auch ohne alle Holzbläser, also mit verhältnismäßig geringen Mitteln aufführbar; ein geschickter Organist wird die Holzbläserpartien aus der gedruckten Partitur leicht auf der Orgel abspielen. Mögen nun recht viele Dirigenten und Chöre nach diesem herrlichen Werke greifen! Sie werden es nicht zu bereuen haben. *Ernst Fritz Schmid, Wien.*

Gedanken zu Beethovens 33 Variationen über einen Walzer von Diabelli

Hinlänglich bekannt ist es, daß Beethovens Op. 120 seine Entstehung einem äußerlichen Zufall verdankt. Ebenso bekannt ist, daß dieses Werk als später Beethoven eine Sonderstellung unter seinen Klavierwerken einnimmt und daß es so gut wie nie im Konzertsaal erscheint. Ueber des Meisters Sinfonien, über seinen Fidelio, über seine Quartette und Sonaten ist in Einzeldarstellungen viel und oft geschrieben worden, nicht aber über die Diabelli-Variationen. Sollte in dieser Tatsache ein deutlicher Fingerzeig liegen, daß gerade diesem „Standwerk" mit Worten nicht beizukommen ist?

Längst vor Beethoven gab es ein ganzes Jahrhundert der Variationen, und fast 100 Jahre vor ihm hat J. S. Bach seine Goldberg-Variationen geschrieben. Die Berechtigung, den Beethovenschen Zyklus vom Standpunkt der historischen Entwicklung zu betrachten, dürfte somit gegeben sein. Schon die Virginalmusik hat die grundsätzlichen Typen der musikalischen Variation zur vollen Ausprägung gebracht: den melodischen, den harmonischen, den gemischten und den kontrapunktischen Typus. (Letzterer ist im Sinne der Versetzung des Themas in Mittel- und Unterstimmen zu denken, nicht im Sinne kontrapunktischer Arbeit überhaupt; denn solche kann an sich sehr wohl auch in den drei ersten Typen auftreten.) Die gebundene wie auch die freie Anwendung all dieser variativen Möglichkeiten ist im Laufe von 200 Jahren in der Entwicklung vom älteren Gabrieli bis zu J. S. Bach herauf zur vollen Entfaltung gekommen. Dessen Goldberg-Variationen bedeuten wie so vieles im Werk dieses Großen Abschluß und Beginn zugleich. Ab-

[1] Führer durch Konzertsaal II, S. 204 ff. (IV. Aufl. 1906).
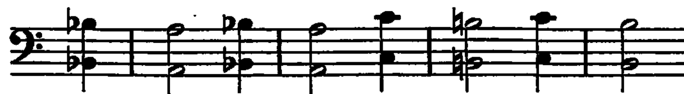
schluß insofern, als alle Möglichkeiten der gebundenen Variation eine ins Grandiose gesteigerte Ausschöpfung erfahren haben, Beginn insofern, als das Prinzip der freien Variation in ihnen zum erstenmal als Selbstzweck auftritt. Es ist nicht gesagt, daß die freie Variation der gebundenen oder strengen von vornherein an musikalischem Wert überlegen ist. Haydn, Mozart und der frühe Beethoven variieren im allgemeinen streng oder zum mindesten melodisch gebunden, und doch entfaltet sich darin ihr Genius. Der Beethoven der Diabelli-Variationen ist ein anderer als der der bekannten Variationen in der As dur-Klaviersonate oder etwa des Zyklus in Op. 34. Man könnte auf die erste Ueberlegung hin die Diabelli-Variationen Bachs Goldberg-Variationen gegenüberstellen; aber eine nähere Betrachtung ergibt, daß eine Verwandtschaft der Prinzipien zwischen beiden kaum besteht, vielmehr nur eine solche des Geistes, insofern eben beide Werke Höchstes und Letztes der geistigen Entfaltung geben. Eher könnten die 32 c moll-Variationen mit Bachs Goldberg-Variationen verglichen werden, da beiden Werken das ostinate Prinzip zugrunde liegt; dagegen haben die Diabelli-Variationen wieder nähere Berührungspunkte mit einem andern bedeutenden Werke Beethovens, mit seinem Op. 35, das freilich nebenher wiederum von ostinaten Prinzipien durchsetzt ist. Der bescheidene Walzer Diabellis, der melodisch, harmonisch und metrisch durchaus konventionell abläuft, hätte den jungen Beethoven zunächst sicherlich zu einer ausgebreiteten melodischen Variation herausgefordert. Dem Beethoven des Op. 120 ist aber eine andere Möglichkeit wichtiger, nämlich die, dem Naheliegenden auszuweichen und das Bescheidene zum Komplizierten zu erheben.

Gleich die erste Variation gibt zum Nachdenken. Das Thema ein Walzer, ein damals neu aufgekommener Modetanz, die Variation ein Marsch, also ebenfalls eine *choreographisch* bedingte Form des Rhythmus. Wir denken an zwei Erscheinungen vorhergegangener Jahrhunderte: Reduktion und Variationssuite. Oder könnte Verquickung beider Prinzipien vorliegen, wie sie noch Reinckens „Hortus musicus" darstellt? Keins von allem ist der Fall. Beethovens Alla marcia maestoso erhält durch seinen chromatisch auf- und absteigenden, ausdrucksvollen Baß ein viel zu bedeutendes, individuelles Gepräge, als daß bloße Reduktion vorliegen könnte, wie sie jedem Spielmann oder Stadtpfeifer des 16. und 17. Jahrhunderts geläufig sein mußte. Auch erfährt der Marsch keine Anreihung durch weitere, damals beliebte Tänze, etwa durch ein Menuett, einen Ländler oder einen Kontretanz. Das ausgeprägte Gesicht dieser ersten Variation legt vielmehr den Gedanken der Charaktervariation nahe und die Frage, ob die ähnliche Ausprägung nicht im Verlauf der Häufung von Veränderungen zu einer Wiederkehr kommt. Tatsächlich findet sich eine ganze Anzahl ähnlich geschauter und gestalteter Variationen, die mit diesem ersten Marsch zu einer Gruppe zusammengefaßt werden können, und Beethovens Werk könnte somit unter dem Gesichtspunkt der *Charakter- und Gruppenvariation* zugleich betrachtet werden. Es wäre somit erste Aufgabe, zusammengehörige Gruppen herauszufinden, zweite Aufgabe, der charakteristischen Ausprägung der einzelnen Variation innerhalb der Gesamtgruppe nachzugehen. Dabei ergibt es sich, daß der $^4/_4$-Takt, das äußere Kennzeichen der ersten Charaktervariation, zugleich auch innere Vorbedingung einiger weiterer Charaktervariationen ist. Dazu gehören die Nummern 9, 14, 16, 17, 21, 22. Die Nummern 13 und 33 tragen zwar den $^3/_4$-Takt, gehören aber ihrem Charakter nach durchaus zu dieser Gruppe. Nr. 13 ist der metrischen Struktur nach zweiteilig und in Wirklichkeit als ein verkappter Marsch aufzufassen, und Nr. 33 stellt die Abwandlung des Walzers in ein Menuett dar. Der Fall ist derselbe wie bei Variation Nr. 1. Nach außen hin durch das choreographische Moment bedingt, sind beide Variationen trotz dieses Moments so stark idealisiert und so außerordentlich in ihrer Charakterprägung, daß sie beide eben Charaktervariationen und nicht Tanzvariationen genannt werden müssen. Eine zweite Gruppe des Gesamtzyklus ist „in Bausch und Bogen" vom melodischen Veränderungstyp beherrscht; es sind die Nummern 2, 6, 7, 8, 10, 12, 15, 18, 23, 25, 26, 27, 31. Ebenfalls melodisch bedingt in der Veränderung ist die dritte Gruppe, doch ist bei ihr das Prinzip der melodischen Abwandlung unter die Herrschaft der Imitationskunst gestellt. Dazu gehören die Nummern 3, 4, 11, 19, 24, 30, 32. Harmonisch bedingt in der Veränderung sind die Nummern einer vierten Gruppe: 5, 20, 28, 29. Das heißt: ein Baß, der zur harmonischen Grundlage des Themas in irgend welcher Beziehung steht, dient ihnen als Unterlage für neugebildete Oberstimmen. Nicht aber heißt dies, daß in diesen Nummern das Thema in anders harmonisiertem Gewand auftritt. Es liegt im Wesen der Variation und im Grundzug des freien künstlerischen Schaffens, daß eine solche Einteilung niemals streng bindend sein kann; vielmehr

will sie Gesichtspunkte nur in überordnender und nicht mechanisch rubrizierender Weise herausstellen. Aber es dürfte von Reiz sein und Angelegenheit eines künstlerischen Miterlebens, in solchen Gesichtspunkten den Einzelauswirkungen des Genies nachzuspüren. Ein Nachsinnen unter solchen Gesichtspunkten führt vielleicht ebensogut in die Tiefe und in das Wesen organischer Zusammenhänge als die Aufstellung einer Organik selbst.

Innerhalb der aufgestellten Gruppen stehen wiederum einzelne Glieder in ganz auffallender Sonderbeziehung zueinander. Aus der ersten Gruppe sind dies die Nummern 1—13—22—33; 9—14; 16—17. Nr. 21 muß für sich betrachtet werden. Das Alla marcia maestoso der Variation 1, das Vivace der Variation 13, das Allegro molto der Variation 22, das Menuett der Variation 33 möchte man trotz ihrer z. T. genau bedingten metrischen Regelmäßigkeit als groß geschaute *Visionen des Themas* bezeichnen. Der gemütlich unbeschwerte Walzer Diabellis wird in eine höhere Region, in die der Beethovenschen Weltanschauung versetzt und erfährt selbst in der deutlichen Anlehnung ans Thema eine vollkommene Umgießung des Geistes, die namentlich in den *p*- und *pp*-Stellen eine erschütternde Auswirkung annimmt. Variation 9 und 14 stehen insofern in offensichtlichem Zusammenhang, als sie aus dem Thema nur eine einzige Idee aufgreifen und aus dieser das ganze Stück formen. In 9 ist es der Auftakt des Walzers mit seinem typischen Vorschlag, der zum Vorwand der ganzen Variation dient. Aber welch belebte Steigerung wird dieser Vorlage durch die Einbeziehung einer leidenschaftlich chromatischen Kantilene in den Steigerungen, die jeweils zum Abschluß bei den gleichgestalteten Hälften führen! Variation 14 ist von harmonischen und melodischen Variationselementen gleichermaßen durchdrungen, ist aber in ihrem ganzen Aufbau ebenfalls unter das Gesetz einer leitenden Idee gestellt, des doppelt punktierten Achtels mit zwei angehängten Vierundsechzigsteln. Schemenhaften Unwirklichkeiten werden stark gegensätzliche, akzentuierte Realitäten gegenübergestellt. Variation 16 und 17 halten den idealisierten marzialen Typus abwechselnd in der rechten und linken Hand fest; gegenüber den schon besprochenen Typen möchte man sie als wirklicher geschaut und mehr auf der Oberfläche liegend ansprechen. Wohlgemerkt relativ gesprochen; denn wo gibt es bei den großen Meistern eine tatsächliche Oberfläche? Variation 21 beleuchtet das Thema von zwei Seiten und in vier Teilen, sein choreographischer Charakter wird im Allegro con brio und im Tempo 1 festgehalten; seine nach innen geschaute, Beethovensche Wesenheit in den beiden Meno Allegro. Diese beiden Meno Allegro stellen *an Freiheit der Variierung ein Höchstmaß* dar, wenn man bedenkt, daß der Sinn des Themas eben noch aus ihnen zu entnehmen ist. Freilich nur mit dem inneren und nicht mit dem äußeren Ohr. Bei der nächsten Variationsgruppe kann zwischen den Nummern 2, 10, 15, 25, 26, 27, 31 einerseits und zwischen 6, 7, 8, 12, 18, 23 andererseits Wesensverwandtschaft innerhalb des übergeordneten Gesichtspunktes erblickt werden. Denn die melodische Variation der ersten Abteilung ist von figurativer Gebundenheit wenigstens angehaucht, die der zweiten Abteilung ergeht sich in vollkommener, improvisierender Freiheit. Keineswegs aber stellt die Gebundenheit in diesem Falle eine qualitativ unterlegene Erscheinung dar.

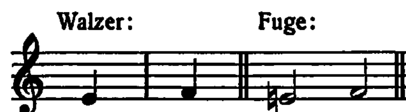
Auch in der Gebundenheit entfaltet sich Beethovens Genie. Allerdings geht es in der Freiheit oft so weit, daß der Zusammenhang mit dem Thema nur mehr am Metrum, bezw. an dessen Abschlüssen zu erkennen ist. Die Anlehnung, die Berufung auf das gegebene Thema ist nur mehr dadurch dokumentiert, daß zwischen den betreffenden Variationen ein geistiges Band geknüpft ist. *Es liegt derselbe Fall vor wie bei manchen Bach-Suiten, da man trotz gänzlicher Verschiedenheit der einzelnen Glieder nach längerem Spielen und Hören den bestimmten Eindruck einer leitenden, verbindenden Idee im Sinne des Themas empfindet.* Diese leitende, verbindende Idee ist bei Beethoven in der Stelle
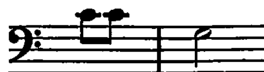


(Takte 24—28 des Walzerthemas)

tatsächlich zu erkennen. Ihre intervallische und damit verbunden harmonische Umwandlung gibt die Möglichkeit unzählbarer Momente der Variation. Auch da, wo die melodische Variation unter das leitende Prinzip der Imitation gestellt ist, also in der dritten Gruppe, ist dies oben angedeutete Moment festzustellen. In 11 und 19 ganz offensichtlich, in 30 in der Form der Um-
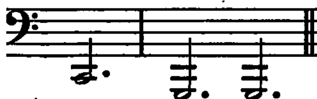
kehrung. Die Frage liegt nahe, ob Beethoven gleich dem Bach der Goldberg-Variationen sein melodisch auf Imitation berechnetes Material aus einem Baß schöpft, der zum Ausgangsfundament in ostinater Beziehung steht. Sie ist zu bejahen. Ganz offensichtlich besteht in den Diabelli-Variationen zwischen all den Unterstimmen, die der Neubildung melodischer Prägungen als Unterlage dienen, ein Zusammenhang. Somit nähert sich diese Gruppe der letzten, welche die Nummern 5, 20, 28 und 29 umfaßt. Ehe wir uns ihr zuwenden, gilt es noch, die Fuge der 32. Variation zu betrachten. Ihre zwei Themen (es liegt eine Doppelfuge vor) stehen in starkem Gegensatz und doch wieder in ursächlichem Zusammenhang. Der Quartenschritt des Anfangs vom Walzer und seine Tonwiederholung auf $\bar{g}$ werden maßgebend für die Gestaltung des ersten Themas; für die des zweiten kann schwer ein Grund entdeckt werden, es sei denn, daß der äußere Zusammenhang der beiden $\bar{g}$ und der in Takt 9/10 enthaltenen $\bar{e}$ und $\bar{f}$ dafür gelten kann.



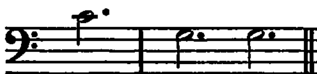
Man getraut sich allerdings kaum, eine solche Frage rein inneren Zusammenhangs auf eine Aeußerlichkeit hinaus zu lösen. Der Ablauf der Fuge selbst wird durch ihre formalen Gesetzlichkeiten bestimmt; sie ist klar und übersichtlich disponiert. Gewissermaßen als fragte sich Beethoven selbst: „wohin bin ich denn geraten?“, leitet ihr Ausklang auf das anfängliche *C* dur des Walzers zurück. Hierbei kann auch gleich die Frage des tonalen Zusammenhangs im Zyklus erörtert werden. Da ergibt es sich, daß die Ausgangstonart *C* dur weitaus vorherrschend ist, und daß neben ihr nur noch c moll und Es dur berührt werden. Und dies im Sinne der leitenden Tonalitäten für jeweils eine Variation, denn innerhalb des einzelnen Stückes ist das modulatorische Gewebe mitunter in weiter Verzweigung ausgeprägt. C moll als gleichnamige Molltonart zu C dur liegt nahe, Es dur ist sehr verständlich, wenn man die Vorliebe Beethovens für die Ausnützung der Terzverwandtschaften kennt. Von größtem Interesse endlich ist die Frage nach der Art und Weise, wie Beethoven das Problem der harmonischen Variation gelöst hat. Es berührt sich bei seinen Vorgängern eng mit dem ostinaten Prinzip, schon seit der Virginalvariation, und man weiß, wie besonders die Goldberg-Variationen mit diesem Prinzip verknüpft sind. Auch bei Beethoven tritt es in Erscheinung. Das zeigt die fünfte Variation deutlich. Der Baß



kehrt in allen möglichen Abwandlungen wieder, dem Ganzen Gepräge, Halt und Ausdruck verleihend. Was sich Beethoven dabei an harmonischen Großartigkeiten leistet, macht die Primärerscheinung dieses Baßmotivs fast vergessen. Es liegt letzten Endes auch der 20. Variation zugrunde; gleich der Anfang gibt die Absicht deutlich zu erkennen:



vollends in seiner Beantwortung oben:



Was darüber hinaus rein musikalisch diese 20. Variation bedeutet, läßt sich kaum in Worte fassen. Geisterhaft, schemengleich tauchen ihre Klänge aus dem tiefsten, tiefsten Urgrund der Harmonie auf. Und doch ist der Zusammenhang zwischen Variationen 5 und 20 ein offensichtlicher. Schwer hält es, den Variationen 28 und 29 beizukommen. Für beide ist nach außen hin nur noch der ostinate Rhythmus festzustellen, für Variation 28 die durchlaufenden ♩♩♩♩; für 29 das kompliziertere ♩ 𝄾 ♬ ♩ 𝄾 ♬ ♩ 𝄾 ♬. Die Konzentrierung dieser Rhythmen um das kleine und eingestrichene *g'* in beiden Stücken gibt vielleicht den Schlüssel der Beziehungen

zum Ausgangsthema. Nur langes, wiederholtes Hinhören eröffnet den Zusammenhang, den Beethovens geniale Inspiration erdacht hat. Beethovens Riesenwerk wird so wenig wie sein Bachsches Gegenstück, die Goldberg-Variationen, im Konzertsaal heimisch werden; und keinesfalls sollen die vorliegenden Ausführungen so etwas wie einen Führer dazu darstellen. Sie versuchen lediglich, in ihrem Teile jedem Musiker Anregung zu sein, einem der grandiosesten Werke der Klavierliteratur, das verhältnismäßig wenig bekannt ist, häufiger nachzugehen, als dies tatsächlich bis jetzt der Fall ist. *Richard Greß, Münster i. W.*

„Musikaliophilie"

Ausflüge nach „Zentral-Afrika" in freier Folge

I.

Welch fürchterliche Bezeichnung: *„Musikalien"* für die Drucke der Musikwerke! In keinem griechischen Lexikon zu finden, da man erst im neunten Jahrhundert nach Christi Geburt lernte, Schriftzeichen für Töne auf das Papier zu bringen. Ein „biblion" (Buch) dagegen gab es schon im grauen Altertum, so daß „Bibliophilie" als richtige Wortbildung für „Bücherliebe" anzusprechen ist. „Notophilie" für „Notenliebe" wäre vielleicht kürzer als „Musikaliophilie"; doch müßte ich dann mit Recht für den gleichen Ignoranten gelten, wie etwa der „Erfinder" des unsinnigen Wortes „Parlograph", der Französisch und Griechisch in einen Topf wirft. Ich weiß keinen anderen Ausdruck für das, was ich im folgenden zu sagen habe, als „Musikaliophilie".

Winzig im Vergleich zur Zahl derer, die — mit Recht oder Unrecht — auf den Titel eines „Bibliophilen" Anspruch erheben, ist das Häuflein, das der „Musikaliophilie" Verständnis und Liebe entgegenbringt; der merkwürdige Vergleich dieses Gebietes mit dem Schmerzenskind der Geographen erscheint demnach gerechtfertigt. Oft, besonders auch in meinem Buche „Erinnerungen eines Bibliophilen" (2. Auflage, Berlin 1922), habe ich auf die durchaus *notwendige Gleichberechtigung des Bücher- und Musikaliensammelns im bibliophilen Sinne* hingewiesen. Diese Mahnrufe aber scheinen sich bis heute nur in einem phantastischen Emporschnellen der Katalogpreise für ein von Zeit zu Zeit auftauchendes, vielleicht brauchbares Stück ausgewirkt zu haben, nicht aber in einer Vermehrung der Notensammler. — Schon vor mehr als dreißig Jahren (als ich zu sammeln begann) war es mir höchst auffällig, daß keiner der eifrigen Bibliophilen sich dem Tempel der *gleichzeitigen großen Tonmeister* nahte. Und doch mußten diese Sammler wissen, daß die Musen der Dicht- und Tonkunst Geschwister sind, unzertrennlich miteinander verbunden. Sind die Erstausgaben des Faust und der Neunten nicht gleichwertig? Die Urdrucke des Don Giovanni und des Don Carlos nicht gleicher Ehren würdig? Warum sammelte niemand, als es noch viele wirklich alte Musikalien-Leihanstalten gab, die froh waren, wenn man sie von dem „Plunder" befreite? — Zwei Gründe gibt es dafür. Entweder war der betreffende Bibliophile ein Musikbarbar, oder er scheute die Mühe des Studiums der Notenerstdrucke. Das ist nämlich weit mühsamer als bei den Büchern, auch lange nicht so reich an Hilfsmitteln.

Zur Ergründung der Ursachen, aus welchen das Sammeln von Musikalien-Erstdrucken so besonders schwierig und vom Büchersammeln so ganz verschieden ist, hilft uns kein Geringerer als — *Beethoven*. In einem Brief vom Jahre 1821 an den Verleger Schlesinger heißt es:

„Wollen Sie die *Jahrzahl* noch beifügen, *wie ich das oft gewünscht, aber nie ein Verleger hat thun wollen?*" Und 1802 macht er wiederholentlich in seiner wundervoll deutlichen Schreibart seinem Herzen gegen die *Nachdrucker* Luft. Da hört man von den „Erzschurken Artaria", von „niederträchtigen Menschen", von „edelmütigen Schurken", die mit dem Nachstich volle drei Wochen nach Erscheinen der rechtmäßigen Ausgabe warten, und endlich als Fazit der Ausbrüche: „Merken Sie sich wohl, Mollo und Artaria machen schon wirklich nur *ein Handelshauß*, daß heißt eine gantze *Familie von Schurken* zusammen." — „An die Musikliebhaber" direkt wendet er sich mit einer Anzeige in der „Wiener Zeitung" vom 22. Januar 1803; es ist eine Warnung, die „höchst fehlerhaften, unrichtigen und für den Spieler ganz unbrauchbaren" Nachstiche der Herren Mollo und Artaria zu kaufen.

Diese Denkmäler eines großartigen Temperaments belehren uns also über die beiden Hauptgründe, aus denen die Musikaliophilie noch in den Kinderschuhen steckt: *Mangel des Erscheinungs-*

jahres und übermäßige Nachstecherei. — Der erste Punkt ist der wesentlichste. Denn während der *Bücherfreund* durch Schaden allmählich klug wird und — wenigstens für die wichtigsten Stücke — es schließlich so weit bringt, die Erscheinungsjahre am Schnürchen zu haben, ist der *Notensammler* genötigt, sein Augenmerk auf ganz andere Dinge zu richten. Bei Musikalien bleibt das *Aussehen* (Titel und Seitenzahl) für eine Anzahl von Auflagen meist das *gleiche*, da Neuherstellungen viel zu kostspielig waren. Sie sind ja bekanntlich in der weitaus größten Mehrzahl durch *Stich*, nicht durch Druck, hergestellt; und wenn auch in früherer Zeit die Kupferplatten nicht so teuer gewesen sein mögen wie heute, so nutzten die Verleger dieselben doch bis zum Aeußersten aus und ab. Man kann dies Verfahren sehr gut mit dem Erscheinen von Kupfern in späteren Auflagen der *Bücher* vergleichen; man weiß, welch trostlosen Anblick Chodowieckis, Meils usw. in späten Abdrücken gewähren. — Der Musikaliophile wird deshalb in erster Linie kunst*technischen* Studien obzuliegen haben. Er muß die *Papierqualitäten* verschiedener Jahrzehnte, ja Jahre genau zu unterscheiden wissen und neben dem Auge auch die Fingerkuppen schulen. Wie der Arzt gar nicht genug die „Palpation" pflegen kann, und *der* Chirurg immer ein besserer Diagnostiker sein wird, der feiner und empfindsamer zu tasten weiß als der Inhaber von „Lehmhänden" (wie mein unvergeßlicher Vater, ein vortrefflicher Arzt, zu sagen pflegte), so wird auch der Musikaliophile, der durch sanftes Streicheln des Papiers Anhaltspunkte für dessen Alter zu gewinnen versteht, das „Prae" vor den Nichtkönnern dieser Prozedur haben. Vielfach muß natürlich auch die Lupe zur Hand genommen werden, um feine Details der Faserung usw. zu erkennen. Die Schwärze der Notenköpfe und Buchstaben täuscht häufig und ist jedenfalls kein sicheres Kriterium. Viel wichtiger ist die Feststellung von gewissen Unreinlichkeiten im Satzbild. Bei späten Abzügen von Noten-Kupferplatten sieht man nämlich sehr oft allerlei häßliche Striche, Krähenfüße und andere undefinierbare Gebilde, die davon herrühren, daß die verwendete Lauge in den bereits ausgelaufenen Bahnen nicht mehr fest haftete und sich über das Papier (wie bei den reizenden „Kleksographien" des Justinus Kerner) verbreitete — etwas, was bei sorgfältig bearbeiteten Platten im Urzustande niemals oder nur in ganz geringem Umfang vorkommt.

Daß all dies erst durch langjährige Erfahrung gelernt werden kann, ist klar, und daß sich die wenigsten Zeit und Mühe dazu nehmen, ebenso. Irgendwelche Hilfsbücher gibt es meines Wissens nicht dafür. Aber dies Erlernen ist nun einmal nicht zu umgehen. Daher kommen denn auch unbrauchbare Angebote „alter" Noten viel häufiger vor als solche von Büchern, bei denen man wenigstens durch die Jahreszahl des Erscheinens einen Anhalt für ihr Alter hat. (Es gibt natürlich auch Bücher ohne Jahreszahl, und bei dem köstlichen „Gedruckt in diesem Jahr" kann man nicht vorsichtig genug sein.) Die schüchternen, aber immerhin lobenswerten Versuche des neueren Musikverlegers Fritzsch in Leipzig, der namentlich für Richard Wagner und Peter Cornelius in Betracht kommt und dessen winzige Einschmuggelungen einer Jahreszahl zum Lächeln reizen, sind ganz vereinzelt geblieben. Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts zeigt sich von Zeit zu Zeit noch eine solche, dann hört es eigentlich ganz damit auf.

Höchst wichtig ist es ferner, auf die *Ausprägung des Plattenrandes* zu achten. Im allgemeinen wird man wohl sagen können, daß die Tiefe seines Eindrucks im Papier mit der Zahl der Auflagen abnimmt; doch gibt es auch hier Ausnahmen von der Regel. Ein *vollständiges* Verschwinden des Randes ist bei Ausgaben älterer Perioden kaum zu beobachten, sondern erst eine „Errungenschaft" der neuen Zeit, die ja auch noch anderes zu nivellieren bestrebt ist. Für ein bibliophil geschultes Auge gibt es kaum einen schöneren Anblick als die vier tiefen Furchen, die den Satzspiegel umrahmen, als wollten sie jeden Unberufenen vor ihrem Ueberschreiten warnen. Gebieterisch scheuchen sie das Profane von dem geheiligten Innern fort.

Die Bücher-*Nachdrucker* sind viel bekannter als die der Musikalien. Die schlimmsten der Buch-Gilde waren Fleischhauer in Reutlingen, Macklot in Stuttgart, Schrämbl in Wien, Haas in Prag; auch andere mit hochtrabenden Bezeichnungen wie „Karlsruhe, Verlag der deutschen Klassiker" oder „Mannheim, Verlag der schönen Geister" usw. Ebenso ist die Bezeichnung „Frankfurt und Leipzig" meist sehr verdächtig, obzwar man wissen muß, daß die erste Räuber-Ausgabe, Lessings und Lenzens „Lustspiele nach dem Plautus" und mehrere Urdrucke der Dichtungen des „Mahler Müller" sie tragen. Aber wie wenigen ist bekannt, daß die „Verleger" Dunst in Bonn, Böhme in Hamburg, Lischke in Berlin, Zulehner und Spehr in Braunschweig in dieselbe Kategorie gehörten, von den neueren, wie Holle in Wolfenbüttel und ähnlichen, ganz zu schweigen! Sind

doch selbst angesehene Firmen vor derartigen Eingriffen in die Rechte anderer nicht zurückgeschreckt. Die von Beethoven zur Strecke gebrachten Mollo und Artaria haben wir kennen gelernt; ich nenne noch Schott in Mainz, Simrock in Bonn, Hummel in Berlin und Amsterdam, die mit ihren Nachdrucken namentlich das Beethoven- und Mozart-Sammeln stark erschweren. Der *beginnende* Musikaliophile — und es ist noch nicht zu spät für Anfänger auf diesem Gebiete, während die Zeit für wirkliche, d. h. geldarme, *Bücher*sammler längst dahin ist — wird darum gut tun, sich zunächst an gediegene Firmen zu halten, wie Breitkopf & Härtel in Leipzig, Artaria (heutzutage ist schon ein Artaria-*Nachdruck* eine Seltenheit, so daß der Sammler deswegen beruhigt schlafen kann), Diabelli, Haslinger in Wien, Schlesinger und Bote & Bock in Berlin usw., und durch eingehendes Studium von Spezial-Verzeichnissen nach immer größeren Kenntnissen trachten. Denn ein Musik-„Goedeke" existiert vorläufig noch nicht; meine vor etwa zwei Jahren im Auftrag des Verlegers meines „Taschen-Goedeke" begonnene *„Bibliographica musica"* mußte ich infolge der bekannten schlechten Zeiten vorläufig zurücklegen. Für eine Anzahl *großer* Meister gibt es wohl Kataloge; für den Sammler von Erstdrucken sind sie teils zu beschwerlich, teils unbrauchbar, da sie in den Titelbezeichnungen vielfach oberflächlich und ungenau verfahren.

II.

Der „Musikaliophile" muß sich bei seiner Sammeltätigkeit ganz anders einstellen als der Bibliophile. Schon das Format und der Umfang der Musikwerke gebietet dem Privatmann die äußerste Beschränkung, da er eigentlich immer mit dem Raume zu geizen hat. Als ich vor langen Zeiten nach endlosen Präliminarien und Zugeständnissen die Aufstellung eines Riesenregals im Speisezimmer betrieb, wäre es beinahe zur Scheidung gekommen. Man vergleiche doch den schmächtigen Erstdruck der „Meistersinger"-Dichtung mit dem Falstaff der Partitur oder selbst des Klavierauszuges, um den Anhaltspunkt für die nötigen Raumunterschiede in den beiden Gebieten zu gewinnen. So ergibt sich denn für den Musikaliophilen der *Grundsatz*, nur die ganz großen und einigermaßen bedeutenden Meister in sein Sammlerherz zu schließen. Die vielen dritt- und viergradigen Autoren — ich pflege sie mit einem Bühnenausdruck Gisela Staudigls „siebzehnte Leichenträger" zu nennen — die der Bücherfreund beispielsweise der Kupfer von Chodowiecki oder der Holzschnitte von Ludwig Richter halber zu erwerben heiß bemüht ist, fallen für den anderen fort, da nur in den seltensten Fällen wirklich hervorragende Illustratoren die bildliche Ausstattung von Musikalien besorgt haben.

Eine weitere Einschränkung gegenüber der Bibliophilie muß aus einer weit schmerzhafteren Ursache erfolgen, indem eines ihrer schönsten, wenn nicht ihr schönstes Gebiet dem Notensammler so gut wie verschlossen ist: das der *alten Gesamtausgaben*. Die Tondichter hatten es in dieser Beziehung nicht so gut wie die Dichter; den herrlichen, über alle Beschreibung wunderbaren Gesamtwerken Klopstocks, Wielands, Goethes und zahlloser anderer hat die Musikaliophilie so gut wie nichts an die Seite zu stellen. Ja, während die Dichter den weitaus größten Teil ihrer Werke noch zu ihren Lebzeiten gedruckt sehen konnten, bildet z. B. das dürftige Dutzend Veröffentlichungen, das Sebastian Bach in eigenem Stich besorgte, zu den hundertfünfzig Folianten der großen Bach-Ausgabe einen förmlich erschreckenden Gegensatz. Was Gluck und Mozart, Händel und Haydn in diesem Sinne zu teil ward, ist nicht viel mehr. Die großen Gesamtausgaben der Tonmeister begannen erst in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts zu erscheinen, indem sich zur Finanzierung der kostspieligen Unternehmungen eigene Gesellschaften, wie die Bach- und Händel-Gesellschaft, bildeten. Vom „musikaliophilen" Standpunkt bieten sie ebenso wenig wie etwa die „Sophien"-Ausgabe Goethes vom bibliophilen; auf eingehenden Forschungen und kritischen Revisionen aufgebaut, dienen sie lediglich Studienzwecken und rangieren in der Gruppe der sog. „Bibliothekswerke", d. h. sie finden ihre fast einzig mögliche Unterkunft in den großen öffentlichen Sammlungen. Noch weit später traten die Gesamtausgaben Beethovens, Mozarts, Schuberts, Schumanns, Mendelssohns, Palestrinas, Schützens usw. ans Licht; manche, wie die Glucks, Haydns, Liszts u. a. sind noch im Werden; sehr bedeutende Meister, wie Weber, Loewe und Marschner sind überhaupt noch nicht in Angriff genommen.

Recht hartnäckig verfolge ich den Grundsatz, nur in *Deutschland* erschienene Drucke zu sammeln, weil man sonst in den schlimmsten Fehler aller Sammlerei — die Uferlosigkeit — gerät (bei manchen,

vornehmlich Chopin und Liszt, wird man in den Einzeldrucken das Ausland nicht umgehen können). Wenn wir demnach von der englischen Händel-Gesamtausgabe, die Beethoven von der Londoner Philharmonischen Gesellschaft auf sein Sterbebett gelegt wurde, absehen, sind in alter Zeit nur zwei schüchterne Versuche einer solchen gemacht worden: für *Mozart* und *Haydn* bei Breitkopf & Härtel. Die Musik ist, da sie bei allen Kulturvölkern verstanden wird und der Uebersetzungen nur in ihrem vokalen Teil bedarf, weit „internationaler" als die Poesie; und lediglich aus dem Gesichtspunkt dieser Internationalität heraus ist es zu verstehen, daß die Verleger zur Betitelung die damalige Weltumgangssprache benutzten. *„Oeuvres Complettes de Mozart"* und *„Haydn"* hört sich für unsere heutigen Begriffe ziemlich scheußlich an; und es ist recht merkwürdig, wenn man bei den „Trente Airs et Chansons pour le Pianoforte" des „Cahier V" ein langes Vorwort in deutscher Sprache und die allbekannten Lieder nur in deutschem Text vorfindet. — Die Ausstattung der *siebzehn Querfoliobände Mozarts* aber entschuldigt für die gallischen Leiden und Ungereimtheiten! Welcher heutige Druck kann sich auch nur im entferntesten mit diesem vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts messen? Wie herrlich steht der Titel in seinem Wechsel von Druck- (Oeuvres Complettes) und Schreibschrift (de Wolfgang Amadeus Mozart) da. Die Kunst der Kalligraphie, die unserer Schreibmaschinenzeit völlig abhanden gekommen ist, in jenen Zeiten aber mit Inbrunst gepflegt wurde, feiert in dem Schwung der Titel-Anordnung höchste Triumphe. Symmetrisch ist auch in der Verlagsangabe die gleiche Abwechslung, indem „Au Magasin de Musique de Breitkopf & Härtel" in Schreib-, und „á Leipsic" in Druckschrift erscheint. In seiner vornehmen Wucht gleicht dieser Titel einem Marmordenkmal, und nur der Mangel einer Jahreszahl läßt die Freude des Musikaliophilen nicht in Raserei ausarten. — Denn zu der müßte es eigentlich kommen bei der Betrachtung der jedem Bande angehörenden Riesen-Vignetten, die zwischen Haupttitel und Verlags-Angabe in einer Höhe eingefügt sind, die dem Gesamttitel entspricht und sie teilweise noch übertrifft. Auch glaube man nicht, daß dieselbe Zeichnung in allen Bänden wiederkehrt! O nein — der Verlag hat in richtiger Erkenntnis der Bedeutung des von ihm herausgegebenen Werkes gar treffliche, jedem Bibliophilen gut bekannte Kupferstecher herbeigeholt und ihrer Phantasie in der Erfindung allegorischer Darstellungen keine Zügel angelegt. Ich beschreibe nur einiges.

Schnorr von Carolsfeld als Zeichner und Böhm als Stecher schmücken den ersten Band höchst sinnig. Vor dem laubumrankten, sterngekrönten Marmorrelief des Meisters sitzt eine edle Frauengestalt in antiker Tracht, einen Teil ihres Antlitzes weinend verhüllend. Ein nacktes Kind — das Abbild des „Kind-Engels" Mozart, wie ihn Jean Paul nennt — spielt in ihrem Schoß; eine Aschenurne dient ihr zur Lehne. Die Trauer um den Frühentschlafenen zittert in der Vignette des zweiten Bandes noch nach; die Muse der Tonkunst, in der Rechten einen Lorbeerzweig haltend, mit der Linken auf die Lyra sich stützend, blickt kummervoll zu Boden. Im dritten Band (nach der Signatur des Kupferstichs 1807 erschienen) sitzt ein hold lächelndes, ein Fähnchen schwingendes Satyr-Kind auf einem stattlichen Ziegenbock, der, höchst stolz auf seine schöne Last, dem ihn anbellenden Hunde gegenüber keine Miene verzieht. Kininger spendet zum fünften, sechs Violinsonaten enthaltenden, Bande Euterpe, mit hoch erhobenem rechten Arm auf dem Hippogryphen in Himmelsgewölk hineinsprengend, und zum sechsten (dem Liederheft) das Idealbildnis des die Laute schlagenden und von einer Frauengestalt gekrönten Meisters in lieblicher Gartenlandschaft. Ein bereits 1799 von J. G. Schmidt gestochenes Blatt verwertete der Verlag erst für den sechsten Band; es zeigt den die Saiten der Zither rührenden Apoll, zu dessen Füßen sich ein mächtiger Löwe lagert. Nun folgen in den beiden nächsten Bänden wieder zwei Schnorr-Vignetten, Mädchengestalten in verschiedenen Stellungen; dann ein prächtiger, auf dem Panther reitender Dionysos, sowie ein Urteil des Paris von Kininger. Geheimnisvoll entsteigen Rauchwolken einem kranzgeschmückten Steinsarg, vor dem die Muse eine Jungfrau belehrt; ernst schaut die Herme des Götterboten und Totenführers auf die Gruppe. Apollo und Chiron in einer weiteren Vignette Schnorrs von 1803, der in derselben Zeit das ähnliche berühmte Kupfer für Seumes „Spaziergang nach Syrakus" gestochen hat — und so geht es fort in schönem, beglückenden Wechsel.

Die ungefähr gleichzeitig herausgegebenen *„Oeuvres Complettes de Joseph Haydn"*, die zum Unterschied von denen Mozarts nur den Namen des Tondichters in Druck-, alles übrige in Schreibschrift aufweisen, sind nicht minder schön ausgestattet. Die Hefte haben zum Unterschied von den grünen Mozarts rote Umschläge. Die Porträt-Vignette des Altmeisters im ersten Band gehört



Haydn
Büste von Anton Grassi (1799) aus Wiener Porzellan

Autograph des „Gott erhalte“ („Deutschland, Deutschland über alles“)

zu den allerbesten und treuesten Bildnissen, die wir von ihm besitzen. Ich hebe ferner die den Leichenstein bekränzenden Grazien (Band 3), den Blumen streuenden Engel (Band 4), eine Ariadne in Sepiamanier (Band 9) hervor. Im ganzen genommen möchte ich die beiden „Gesamtausgaben" Mozarts und Haydns, die natürlich nur einen winzigen Bruchteil des Lebenswerkes der Meister enthalten, als Grundlage aller Musikaliophilie, wie ich sie auffasse, betrachten. Sie dürfen dem, der auf diesem Gebiete mitreden will, nicht fehlen, mag ihr Erwerb heute auch noch so mühsam und kostspielig sein. Sie im Antiquariatshandel „auf einen Schlag" zu bekommen, ist nach meiner Ansicht ebenso unmöglich, wie die 22 Bände der Gesamtausgabe Ludwig Achims von Arnim.

Dr. Leopold Hirschberg.

Opernmusik in Stockholm

Von William Seymer, Schweden

Allem Anschein nach haben sich die schwedischen Opernverhältnisse während der letzten Jahre wesentlich verbessert. Das Interesse für diese Kunst ist beim Publikum mehr rege geworden und besonders hat man in der letzten Zeit ein großes Verständnis für *Wagner* verspüren können. Hierzu hat wohl auch die sorgsame Pflege sinfonischer Musik beigetragen; bei uns im Konzertverein wird jetzt recht viel von *Brahms, Bruckner* und *Mahler* gespielt, und wer mit wachsendem Interesse in den sinfonischen Stil eindringt, wird auch die Leitmotivtechnik Wagners leichter verfolgen können.

In früheren Zeiten nahm beim Publikum das Interesse für romanische Opern — z. B. *Gounod, Verdi*, die *Veristen* und *Puccini* — eine vorherrschende Stellung ein. Wohl gab es auch zu dieser Zeit eine für Wagner (später auch für Strauß) propagierende und warm verständnisvolle Partei, die aber, wenn auch eine auserlesene, so doch recht kleine war. Wir müssen auch bedenken, *daß Schweden als musikalische Nation eine recht junge ist*, wir haben nicht dieselben Traditionen zu hegen und zu pflegen wie Deutschland und die Musik ist bei unseren gewöhnlichen Leuten nicht so ins Blut gegangen. Ich kann mich schon recht gut erinnern, wie ich mich damals als junger Studiosus in Danzig über das enorme Operninteresse auch bei den einfachsten Bürgern wunderte, wie man sich dort über eine Meistersinger-Aufführung im voraus freute, wie man sich vorbereitete wie auf einen Gottesdienst, und was diese Menschen von den Leitmotiven Wagners kannten, war einfach erstaunlich. So etwas dürfte man aber bei uns kaum erwarten, und in diesen Tagen, wo die Konkurrenz von Tanz, Kino und Revue eine sehr schwere ist, kann man sich nur darüber freuen, daß die Oper beim Publikum genügend berücksichtigt wird.

Es gab eine Zeit, wo die Opernleitung mehr Gewicht auf eine dekorative, moderne, revueartige Ausstattung als auf eine musikalische Darstellung legte; seitdem aber der Hofopernsänger *John Forsell* zum Leiter der Königl. Theater in Stockholm ernannt wurde, ist man auf Gesangskunst und Musik mehr eingerichtet. Und vor allen Dingen, es wird dort gearbeitet wie kaum zuvor — eine stattliche Reihe vorzüglicher junger Kräfte (wovon mehrere rein internationaler Klasse) geben einen guten Beweis dafür.

Von älteren Komponisten wird in erster Linie *Verdi* berücksichtigt — neuerdings erlebten wir eine Neuinszenierung von *„Il Trovatore"*, und in diesen Tagen bereitet man „La forza del destino" vor — auch werden Opern von *Mascagni, Leoncavallo* und *Puccini* ab und zu aufgeführt; zu den Erlebnissen dieser Saison gehören aber eine Reihe Vorführungen *Wagner*scher Werke (Nibelungen, Tristan, Meistersinger). Von Neuigkeiten seien erwähnt *Debussys* „Pelléas", *Ravels* „Spanische Stunde" und besonders *Schrekers* „Ferner Klang", der wirklich zauberisch schön wirkte. Auch die einheimischen Opernkomponisten sind zu Wort gekommen; die letzten zehn Jahre haben uns gebracht: von älteren Komponisten: *Peterson-Bergers* „Die *apokalyptischen Propheten*" (eine Art schwedischer „Meistersinger") und „Adils und Elisif", von den jüngeren: *Rangströms* ergreifende „Kronbraut" (nach Strindberg) und *Atterbergs* „Herwarth der Harfner" und das volkstümlich frische „Wogenroß". — Als Kapellmeister ist *Leo Blech* mehrere Monate des Jahres verpflichtet und hat Großes gewirkt beim Orchester und Chor und in nicht geringer Weise dazu beigetragen, das Interesse für Opernkunst neu zu beleben.

Für die neuesten Richtungen der Musik (Atonalismus), wie sie in Deutschland etwa durch Schönberg, Berg, Hindemith oder Krenek vertreten sind, haben wir hier wenig Verständnis — Orchesterwerke

dieses Stils werden wohl gespielt, finden aber beim Publikum kaum Anklang und, soweit mir bekannt ist, hat man bei unserer Oper Kreneks in Deutschland scheinbar erfolgreichen „Johnny" glatt abgelehnt. Höchstwahrscheinlich wird man in atonalen Kreisen diese Tatsache als ein Zeichen von Altertum und Stillstand finden; unsere musikalische Kunst ist aber so eng mit der schwedischen Natur verbunden, daß man für derlei spekulative, blutleere Musik keine Liebe hegen kann. Und wie einer unserer hervorragendsten Dichter, *Bo Bergman*, neuerdings in einer Rede äußerte: „Gerade in dieser Opposition gegen die allerjüngsten Kunsterscheinungen liegt — wie paradox dies auch klingen mag — eine Art gesunde Jugendlichkeit."

Bücher und Noten

Franz Gräflinger: Anton Bruckner: Leben und Schaffen. Max Hesse, Berlin. Mit 111 Bildtafeln.

Schon 1911 hatte der kenntnisreiche und verdienstvolle Linzer Bruckner-Forscher „Bausteine" zur Lebensgeschichte des Meisters veröffentlicht. Nun ist die umgearbeitete und vervollständigte neue Auflage vom Verlag Max Hesse übernommen worden, als ein Quellenwerk, das dem unermüdlichen Fleiße des Verfassers, der auch bei Bosse Bruckner-Briefe herausgab, ein rühmliches Zeugnis ausstellt. Unter dem, was neu eingereiht werden konnte, sind die dreißig Briefe Bruckners an Levi besonders wichtig. Levi hat die Drucklegung der Vierten und Siebenten tatkräftig ermöglicht. Daher der heiße Dank des Geförderten. So ganz war Levi freilich nicht in jene Musik eingedrungen; sonst hätte er bei der Siebenten keine Kürzungen gewünscht. Bruckner blieb fest und Mucks ehrfürchtigem, charaktervollem Eintreten ist es zu danken, daß uns die Siebente unverstümmelt blieb: Muck hat durch die Grazer Aufführung auch den widerspenstigen Hans Richter gezwungen, die Siebente nicht zu beschneiden, als er sich zur Wiener Aufführung entschloß. Gräflingers Buch erhält seinen besonderen Wert noch durch die ausgedehnte Bildersammlung, die an Vollständigkeit alles bisherige hinter sich läßt. Für eine zweite Auflage wäre zwischen dem ersten und zweiten Bildnis das neue, wertvolle Bild einzureihen, das Bruckner als Dreißigjährigen festhält: es ist im Deutschen Sänger-Kalender von 1928 zum erstenmal veröffentlicht. Bei Gräflinger sind auch Entwürfe zum Schlußsatze der Neunten abgebildet. Den Hauptschatz hat noch Franz Schalk in Verwahrung. Seiner Abstammung nach war Bruckner nicht, wie oft angenommen und geglaubt wird, von bäuerlichem Geblüt. Die Nachforschungen Göllerichs hat Gräflinger bestätigt und erweitert. Fesselnd sind auch Bruckners Freundschaften geschildert, und zwar in Aeußerungen der Freunde selbst. Ebenso findet der Leser reichen Stoff zum Thema: Bruckner als Orgelspieler.

Karl Grunsky.

*

Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Ernst Bücken. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. Wildpark-Potsdam.

Bückens noble Publikation ist das schönste musikalische Bilderbuch der Gegenwart. Ein Bilderbuch insofern, als der Aufteilungsplan sämtliche Schlagworte und Gesichtskreise, die den modernen Musikmenschen bewegen, zur Darstellung bringt. Wahrhaft gespickt mit einer Fülle farbiger und einfarbiger Porträts, Titelblättern, Faksimiles, Notenbeispielen usw. ist der Text, der zwischen strengwissenschaftlicher Sachlichkeit und dem lebhaften Ausdruck eines sog. Essaystils die Mitte hält. Die vorliegende 14. Lieferung (ca. 50 sollen's werden) ist ein prachtvoller Ausschnitt aus der allerjüngsten Musikentwicklung, geschrieben von keinem Geringeren als Mersmann. *A. B.*

*

Frank Howes: William Byrd. Verlag Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London.

In der Sammlung Masters of Music, herausgegeben von Landon Ronald, erschien kürzlich ein umfassendes Buch über William Byrd, das eine empfindliche Lücke in der Literatur über englische Musik ausfüllt. Es ist das erste Werk, welches diese bedeutsame Künstlerpersönlichkeit eingehend behandelt und ihr Schaffen entwicklungsgeschichtlich eingliedert. In der breiten, weitschweifigen Art, die dem Engländer eigen ist, macht der Autor eine Exkursion, die bis zu Richard Strauß führt, die sich über die Unterschiede von harmonischer und kontrapunktischer Schreibweise ergeht. Dem eigentlichen Thema kommt schon näher die Dar-

stellung der Musikausübung vor dem Regierungsantritt der jungfräulichen Königin. Dann folgen die Erörterungen über das Werk William Byrds, geordnet nach Kunstgattungen: lateinische und englische Kirchenmusik, Instrumentalmusik und Madrigal-Komposition. Das Schlußkapitel befaßt sich mit dem Lebensgang und der Persönlichkeit des Künstlers. Verwunderlich, daß die Engländer nicht schon früher einer so markanten Erscheinung der Musikgeschichte, die ganz zu den ihrigen zählt, die nun endlich erfolgte Würdigung zuteil werden ließen. Das Buch wird dem, der sich über die Bedeutung des englischen Virginalisten orientieren und gleichzeitig auch einen Einblick in die Musikpflege des damaligen England gewinnen will, willkommene Aufschlüsse geben.

R. Tenschert, Salzburg.

*

Bernhard Paumgartner: Mozart. Wegweiserverlag, Berlin.

Wenn Bernhard Paumgartner daran ging, trotz des epochemachenden Werkes von Hermann Abert ein neues Mozart-Buch zu schreiben so war er sich der Tragweite dieses Beginnens vollkommen bewußt. Es war ihm hier in erster Linie darum zu tun, allen denen, die, ob zwar nicht im Besitze fachwissenschaftlicher Kenntnisse, sich von dem unsterblichen Werke des Salzburger Meisters angezogen fühlen, ein liebevoller Führer sein. Daß dem Direktor des Mozarteums in Salzburg hiezu alle Voraussetzungen in reichem Maße innewohnen, weiß jeder, der sein gefühldurchdrungenes Verständnis für das Schaffen und das Künstlerschicksal Mozarts kennt. Da das Buch auch dem Wissenschaftler neue, unerforschte Gebiete erschließt, bietet es eigentlich mehr, als es verspricht: nämlich ein Volksbuch zu sein.

Roland Tenschert.

*

Hugo Riemanns Musiklexikon. 11. Auflage. Bearbeitet von Alfred Einstein. Max Hesses Verlag, Berlin.

Wir zeigen an das Gedeihen dieses Standardwerks bis zur Lieferung 9/10 (Buchstabe G); zum Jahresschluß wird die vereinte Bemühung von Verleger und Herausgeber als Grundstock eines musikalischen Inventars vor uns liegen. Es spricht für Einstein in doppelter Weise, wie er das Riemannsche Erbe, die geradezu glänzenden, gedrängten Definitionen der Sachartikel, nach Möglichkeit im Wortlaut behütet, im übrigen aber, namentlich bei irrigen und schiefen Werturteilen, freimütig schaltet und waltet. Nicht nur die außerordentliche quantitative Bereicherung ist auffällig, auch die qualitative, und ich möchte die Einsteinsche Korrektur eine Verfeinerung der Einsichten nach der künstlerischen Seite hin nennen. Man spürt den neuen Saft der Musikwissenschaft in diesem Lexikon, und es schwingt in ihm das Pendel der neuen Zeit. *A. B.*

*

Theodor Wiehmayer: Musikalische Formenlehre in Analysen. Heinrichshofens Verlag in Magdeburg.

Der Titel Formenlehre *in* Analysen ist eigentlich nicht ganz exakt; es handelt sich vielmehr um eine auch textlich systematisch ausgeführte Formenlehre *mit* Analysen, also nicht um einen prinzipiell neuen Weg gegenüber anderen Werken, wenn auch die Durcharbeitung der zahlreichen Beispiele besonders in den Vordergrund tritt. Vielleicht ist die Logik stellenweise etwas zu streng und eng, die Vieldeutigkeit der Erscheinungen, die im Widerstreit der musikalischen Elementarkräfte sich ergibt und erst den eigentlichen Reiz lebendigen Hörens ausmacht, zu wenig berücksichtigt. Aber diesen Vorwurf könnte man fast jeder Formenlehre machen, und zwar um so mehr, je präziser sie die letztlich unfaßlichen Dinge zu fassen sucht. Abgesehen von einigen Stellen, die an den langjährigen unfruchtbaren Streit zwischen der Wiehmayerschen und der Riemannschen Theorie peinlich erinnern, verzichtet das Buch erfreulicherweise auf Polemik, was seinen Wert erhöht. Ein Anhang bringt die vollständig durchgeführte Formanalyse des Schumannschen „Album für die Jugend" und der Chopinschen „Nocturnes". *Erich Katz.*

*

Brahms: Violinsonaten (Schnabel-Flesch), Violinkonzert (Klingler). Edition Peters.

Brahms ist „frei" geworden. Der rührige Peters, dieser Sachlage in großzügiger Weise Rechnung tragend, bringt sämtliche Werke des Meisters in zeitgemäßen Neuausgaben, die besonders durch die Wahl der Bearbeiter bestechen. Für die drei herrlichen Geigensonaten mit den Opuszahlen 74, 100 und 108 wurden Flesch und Schnabel ausersehen, womit sich fast erübrigt, mehr zu sagen. Wer diese Prominenten im Zusammenspiel gehört hat, wer diese beiden Solisten größten Formates mit ihrem subtilen Verantwortlichkeitsgefühl, mit ihrer vollendeten, aber nie zum Selbstzweck aus-

artenden Technik, mit ihrer in Analyse und Synthese gleich starken Vermittlungskraft kennt, wird nicht überrascht sein, in den vorliegenden Ausgaben seltene Dokumente solistischer Feinkultur zu finden, die der schöpferischen Einmaligkeit des großen Toten huldigen, indem sie erfaßtem Geist die instrumentale Prägnanz verleihen. — Auch das Violinkonzert Op. 77 hat in Klingler, dem ersten Stimmträger des bekannten Berliner Quartetts, einen würdigen Bearbeiter gefunden. Vergleicht man die traditionell gewordenen Fingersätze und Bogenbezeichnungen mit der neuen Fassung, so wird einem das sehr persönliche Geigenspiel Klinglers offenbar. Originalität und der Spürsinn des routinierten, podiumerprobten Virtuosen, technische Probleme auf natürlichste Weise zu erledigen, werden auf den 19 Druckseiten augenscheinlich. Der Praktiker kommt auch zum Vorschein mit der Voranstellung der bei Orchesterbegleitung notwendigen Besetzung. Angenehm fällt es auf, daß die musikalische Auslegung immer zu oberst steht, Dynamik, Phrasierung, einheitliche Klangregister kommen überall zur Geltung. Das umfassende Einfühlungsvermögen eines hochstehenden Reproduktiven in die Emanationen schöpferischer Kraft, zeigt sich am deutlichsten in Klinglers Kadenz. Dieses prickelnde Verketten aller Themen vom ersten Satz mit der reichen Physiognomik des Geigenklanges ist eine anmutige Beigabe, die allein schon die Anschaffung lohnt. — Bestes Papier, sauberer übersichtlicher Druck verstärken den guten Eindruck und wir zweifeln nicht, daß die erwähnten Neuausgaben bei allen Brahms-Verehrern die gebührende Aufnahme finden werden. *Hugo Seling.*

*

Jo. Pagella, Jo. Petraloysius Praenestinus, Missa „Aeterna Christi munera", rhythmice nove ordinata et ad quatuor voces viriles transcripta. Edizione Marcello Capra No. 1442. — *J. H. Rostagno, Orlandus Lassus, „Resonet in laudibus", quinque inaequalibus vocibus composita.* Edizione Marcello Capra No. 225. Verlag der beiden Werke: Sten, Torino.

Bereits im Untertitel der Palestrina-Messe sind zwei wichtige Charakteristika der vorliegenden Ausgabe hervorgehoben: Eine (modern gesprochen) für gemischten Chor bestimmte Messe ist hier für Männerchor bearbeitet. Bei dem Mangel an Männerchorwerken aus der Zeit der klassischen Vokalpolyphonie bedeutet diese Ausgabe sicher eine Bereicherung des kirchlichen Gebrauchsrepertoriums. Ferner ist die Messe (gemäß den von Hugo Riemann ausgehenden Anschauungen über taktische Gliederung in der alten Musik) „modern rhythmisch" eingerichtet. Das Kyrie ist in 4/2 notiert (es ist also etwas Aehnliches wie der sog. Großtakt hergestellt); Gloria und Credo wechseln sehr oft und mehrmals taktweise zwischen C, ¢, 3/4, 6/4 und 3/2; die Sätze von Sanctus bis Schluß verbleiben wieder fast ausschließlich in der herkömmlichen Takteinteilung in C. Referent hält aus guten Gründen dieses Riemannsche Verfahren für verfehlt. An der vorliegenden Ausgabe bestätigt es sich neuerdings, daß ein solcher Taktwechsel nicht zwingend ist; in der Praxis werden u. E. dem Chorleiter und den Sängern mehr Schwierigkeiten bereitet, als Förderung zustande kommt. Wer des Lateins kundig ist oder auch in die Betonung des Lateins sich so gut eingelebt hat, wie es bekanntlich beim katholischen Kirchensänger der Fall ist, bedarf solcher Krücken wohl kaum. Und wie wird der Dirigent in seiner Zeichengebung behindert, wenn sein Blick immer wieder an das wirre Partiturbild gebannt ist, um ja den ewigen Taktwechsel nicht zu übersehen und nicht „die letzten Dinge schlimmer werden zu lassen, als die ersten"! U. E. schmälert die moderne rhythmische Gliederung das Verdienst der Männerchor-Bearbeitung. — Die Lasso-Motette ist aus unserer deutschen Gesamtausgabe der Werke Lassos (Band III, d. i. „Magnum opus musicum" II, No. 196—198) unmittelbar übernommen. Die Ausgabe schließt sich unserer herkömmlichen, d. i. der originalen Takteinteilung an. — Messe und Motette sind auch mit Vortragszeichen versehen; erstere spärlicher, letztere reicher. Hierin offenbart sich wieder die echte Musikalität des Italieners, der die Eigenart des gefühlsbeherrschten, liturgischen Stils Palestrinas und die gefühlsbetonte Sprache Lassos sicher erfaßt. *O. Ursprung, München.*

*

Pergolesis „Stabat mater". Herausgeg. von Alfred Einstein. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Welches Werk ist zu jeder Zeit so zwiespältig beurteilt worden wie das vorliegende! Ein Dickicht von widersprechenden Urteilen hat sich rings gebildet, auf allen Seiten Unsterblichkeitsenthusiasmen gemischt mit Herabminderungsedikten, und alle diese Meinungen

sind mit Namen gezeichnet, deren Urteilskraft weite Auswirkung besitzt. In dieses Gewirr greift Alfred Einstein mit seiner Objektivität ein. Seine klare Behandlung des so umstrittenen Objektes stellt das Werk noch einmal an den Anfang aller Beurteilung und so gewinnt er eine Einsicht, die dem Leser selbstverständlich erscheint. Nirgends stellt ihm ein Gefühl, eine Empfindung eine Falle und doch lebt diese Kritik von einem ganz warmen und sensiblen Impuls. Eines der so seltenen Beispiele von schöpferischer Kritik. — Das Vorwort Einsteins macht eine detaillierte Besprechung der Partitur unnötig. Es genügt zu wissen, daß der Wert und der Gehalt einiger Sätze dieses Werkes immer wieder gefangen nimmt und überzeugt. Die persönliche Eigenart Pergolesis im Stabat mater: das vollkommen naive und insofern zeitlose Behandeln des kirchlichen Stoffes kann sich, gerade in der heutigen Zeit, wo die Forderung nach unmittelbarer Aeußerung über der Forderung von ritueller Strenge steht, leicht auswirken. Einsteins besonderer Hinweis auf die kammermusikalische Struktur des Werkes und die daraus resultierende Einstellung zur größtenteils nicht chorischen Besetzung dürfte sich in der Praxis erfolgreich erweisen. — Der besondere Wert dieser Partiturausgabe: sie ist gereinigt von fremden Zusätzen, gibt das Original und erfüllt dadurch die heute immer lauter werdende Forderung nach originalgetreuen Notentexten. *Artur Haelssig.*

Drei Fragen zum Operngesang

Es ist längst erwiesen, daß die Stimmen unserer großen Sänger und Sängerinnen *Naturstimmen* darstellen, d. h. sie konnten schon ohne jeden Unterricht Arien trillern und schmettern. Der Gesanglehrer förderte das bereits vorhandene Material, im übrigen bildete die musikalische Vorbereitung für eine künstlerische Tätigkeit den integrierenden Bestandteil jeglichen Unterrichtes. Schon hier liegt eine unheilvolle Verwechslung zwischen den Aufgaben der Stimmbildung und denen eines Musikstudiums vor.

Bei dem Engagement von Gesangskräften sind zwei Instanzen maßgebend: Kapellmeister und Regisseur. Jener beurteilt den Gesang des Novizen nach der musikalischen Seite und der Vortragskunst, dieser auf äußeres Aussehen und schauspielerische Befähigung. Eine Instanz für die sichere Beurteilung der *Qualität des Gesanges* fehlt. Deshalb werden nur zu oft Stimmen engagiert, die *zunächst* durch Glanz, Umfang, Weichheit oder Koloratur verblüffen, die aber trotzdem schon den Keim eines mehr oder weniger bald deutlich werdenden Rückfalles in sich tragen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um Ansatzfehler, die der Stimme Tragfähigkeit und Durchschlagskraft nehmen. *Diese Ansatzfehler hören aber die meisten Musiker nicht* (siehe unten), weil die Beurteilung des Gesanges eine spezifische Hörfähigkeit erfordert, die sich von dem Hören instrumentaler Klänge fundamental unterscheidet. — Den Kapellmeister interessiert die musikalische Ausführung der Oper; er kann seinen Orchestermitgliedern jede Stelle auf dem betreffenden Instrument oder am Klavier vorspielen und sich mit allen Musikern verständigen; denn ihnen ist gemeinsam die Sprache der Instrumentalmusik. Man wird auch kaum einmal an guten Opernhäusern den instrumentalen Teil einer Aufführung zu bemängeln haben. — Anders dagegen die vokale Seite. Auch die Sänger unterstehen der Führung des Kapellmeisters; er, der Instrumentalist, beurteilt sie vom musikalischen Standpunkt und vermag ihnen wohl Anleitung in bezug auf Dynamik, Phrasierung und Vortrag zu geben. Das sind Winke und Retouchen, die aber an den Grundlagen der Stimme nicht rütteln. Vormachen und Bessermachen kann der Kapellmeister dem Sänger nichts, es sei denn, daß er selbst einen fehlerfreien und zugleich echten Ton in der Kehle hätte. Aber niemand wird das von ihm verlangen. Was hier vom musikalischen Leiter gesagt wurde, gilt mutatis mutandis auch für den Regisseur. Es zeigt sich somit, daß die Opernhäuser wohl über *Fachleute für die musikalische, szenische und dramaturgische Seite* verfügen, aber *nicht für die vokale*. — Einige führende Theater haben „Gesangsmeister" angestellt für die Behandlung von Bühnenmitgliedern mit akuten Stimm-Mängeln. Abgesehen davon, daß diese „Gesangsmeister", versungene Operngrößen, selbst Naturstimmen sind und deshalb den Unterschied echten und unechten Gesanges nie an sich selbst erfahren haben, fehlt ihnen ein wesentlicher Einfluß auf das Gesangswesen der Operninstitute. — Aber auch bei der Prüfung eingereichter *neuer* Opern macht sich der Mangel gesangsfachmännischer Beurteilung sehr fühlbar, indem oft Aufgaben

an die Sänger gestellt werden, die ihnen tatsächlich den Hals brechen müssen, weil die Rollen ein in bezug auf vokale Gesetze von keiner Sachkenntnis getrübter Komponist *gegen* die Stimmen geschrieben hat. Aber der Anreiz, in einer neuen Rolle besprochen zu werden, wie auch finanzielle Gründe, bestimmen dann den Sänger, statt einer Ablehnung zur Uebernahme der nachweisbar unsanglichen Partie, die eine nicht echt gebildete Stimme vollends aus dem Gleise bringen kann.

Auch der *Musikkritiker*[1] pflegt die Sänger nach rein musikalisch-ästhetischem Empfinden zu beurteilen und ist zumeist noch infolge seiner Unkenntnis der stimmlichen Zusammenhänge und Gesetze durch die Schlagworte vieler Gesangspädagogen irregeführt. Betrachtet man einmal die Kritiken über das Auftreten eines Vokalisten, so zeigen sich die überraschendsten Widersprüche. Es ist ungemein lehrreich, solche Aeußerungen zu vergleichen und zu kritisieren, wie es G. Armin im Falle Jan Kiepuras unternahm (Stimmwart II, 89 ff.). Soll eine Gesangskritik fachmännischen Ansprüchen genügen, so muß sie von den Aufgaben und Schwierigkeiten ausgehen, die der Komponist dem Sänger gestellt hat. Der Kritiker muß ferner Sinn für Farbe und Ton einer Stimme besitzen; leider ist er aber sehr oft nicht einmal in der Lage, einen Kehlton (Knödel), gaumigen, nasalen, hohlen oder flachen Ton so herauszuhören, um zu einer *Stimmanalyse* gelangen zu können. Einer der bekanntesten Berliner Kritiker des vorigen Jahrhunderts erklärte, als er auf den Kehlton einer Sängerin aufmerksam gemacht wurde: „Ja, den höre ich gar nicht."

Unsere kurzen Erörterungen verdichten sich somit zu folgenden Fragen: 1. Welche Instanz ist an den Opernhäusern beim Engagement von Sängern für die Beurteilung nach rein vokalen Gesichtspunkten verantwortlich? 2. Wer prüft neue Bühnenwerke auf ihre vokalen Ansprüche? 3. Warum liegt die Opernkritik in der Hand von Musikern vereinigt, obwohl bei diesen fachliche Kenntnisse der Vokalbildungskunst fehlen?

Wenn hier noch kurz der einzige Weg angedeutet werden darf, der eine *Besserung* der hier festgestellten Zustände verspricht, so ist es der, daß an allen Musikhochschulen und Konservatorien den heranwachsenden Dirigenten, Komponisten, Regisseuren und Kritikern eine Einführung in das eigentliche Wesen der Stimme und der Gesangskunst gegeben wird. Wie das zu geschehen hat, ist hier nicht der Ort, darzulegen. Diese Forderung wird jedenfalls mit keinem großen Zeitaufwand für die Studierenden möglich sein; aber vorläufig fehlen noch die Persönlichkeiten, die ein solches Fach erfolgreich vertreten können. *Herbert Biehle, Berlin.*

[1] Vgl. H. Biehle: Sänger und Kritik. Mitt. d. Verb. Deutscher Musikkritiker. Aug. 1927.

Noten von Hans Ziegler

Wir haben uns die junge Generation und die Begabungen im Dunkel angelegen sein lassen und so leihen wir wieder einem Neuling unsere Hilfe, die aber in diesem Fall (dies ist unsere Prognose) gar nicht nötig ist. Der Autor der nachstehend genannten Werke (erfreulicherweise noch nicht mit Opuszahlen rubriziert) wird's schon allein schaffen. Da ist ein Klaviertrio vorhanden und ein Quartett „auf E", wovon ein jedes durch stürmisches musikantisches Temperament, greifbare Themen — die Einfälle in den Allegrosätzen zündender! — unmittelbar an Spieler und Publikum spricht. Die Kammermusikvereinigungen werden sich mit beiden Werken Erfolge holen; das Trio, in der Form mühseliger, aber inhaltstärker, ist mir persönlich lieber; das Quartett aber, das kann man wohl behaupten, ist bereits aus einem Guß. Die heutigen Tendenzen spiegeln sich bei Ziegler relativ am stärksten in der Klaviermusik. Bei einem Allegro ostinato hat ein wenig Rameau und seine Zeit Pate gestanden, das expressive Adagio mit dem Figurenwerk wirkt entschieden klassizistisch, diese Musik hat Freude, sie greift melodisch zur Zerlegung von Akkorden, liebt die Sext; eminent gut konturiert sind auch die Bässe. Weniger gebe ich in der Sonatine auf das Thema mit Variationen, das Thema fließt in sangbar süßer Romantik. Die Vertonung des Hölderlin-Fragments „Der Tod" für 3 Singstimmen, voll sehnsüchtig gezogenen Phrasen im Satz, mag von einem Chorleiter ausprobiert werden; ich finde, nur Hauer ist einigermaßen Hölderlin gerecht geworden, indem er in Anlehnung an die altgriechische Musik auf ein simples Skandieren, auf Klänge, die stehen und doch bewegt sind wie die Sphärenharmonie, sich beschränkte. Weswegen ich dem jungen Autor Zukunft prophezeie, dies ist auf Grund einer für großes Orchester gedachten Rhapsodie. Diese Arbeit zeigt eine „Klaue" für die bedeutenden Aufgaben einer packenden und ver-

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Diese Seite fehlt in der Vorlage

This page is missing in the book

Blasphemien, begrenzt ihre Sudeleien auf das nun einmal „Notwendige". — So die Gefühle, mit denen man die allerorten auftauchenden Nachrichten von *Schubert-Bearbeitungen* empfängt. Daß Bearbeitungsfragen überhaupt höchst problemvoll und zwiespältiger Natur sind, dürfte eine Binsenwahrheit sein, daß es aber Zeiten und Meister gibt, an denen diese Fragen und Absichten von vornherein der Verneinung ausgesetzt, zum Scheitern verurteilt sind, will gewissen Kreisen immer noch nicht einleuchten. Mit dem Jahre 1600, einmal als Zentralpunkt genommen, tritt jene Wandlung des musikalischen Schaffens, des technischen Satzes ein, die, langsam aber unaufhörlich zwangläufiger, keine Freiheit mehr läßt in der Ausführung einer kompositorischen Gegebenheit, einer „res facta". Die jetzt geschaffenen Satz- und Klangbilder erhalten „instrumentales" oder „vokales" Gepräge, sind für mehr oder minder genau bestimmte „Instrumente" (im weitesten Sinne des Wortes) geschrieben und erlauben so, im Gegensatz zu denen des 16. Jahrhunderts und früherer Zeiten, nie mehr jene eigenartige Vieldeutigkeit in der klanglichen Verwirklichung einer gleichsam absoluten künstlerischen Substanz. Die Intention des „modernen" Musikers bedarf primär neben der Zeichnung der *Farbe*, und sie schafft sich selbst das ihr einzig adäquate Klanggewand.

Und nun stelle man sich vor, jemand nimmt Werke aus der „romantischen" Zeit der Musik, also gemeinhin aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und gießt ihre subtilen, wohlbestimmten und abgewogenen Formen in andere, wesensfremde um, ignoriert somit den von Schöpfer seinem Werk zugedachten und bestimmten Klangträger. Dies in einer Periode der Geistesgeschichte, nämlich der unmittelbaren Gegenwart, in der Dinge wie historisches Verständnis, Einfühlung, objektive Stilkunde, in Wissen und Allgemeinbildung zu herrschenden Faktoren geworden sind. — Hier nur ein, freilich besonders krasses Beispiel: *Walther Moldenhauer*, 5 Sololieder Franz Schuberts, für Männerchor, Sopransolo, Orgel- und (oder) Klavierbegleitung; Verlag K.Hochstein, Heidelberg. (Daneben Bearbeitung von drei weiteren Liedern für a cappella-Männerchor, ferner eine Huldigungskantate für Männer-, Kinder-, Frauenchor [die ganze biedere deutsche Sängerfamilie könnte so mitmachen!], Klavier oder Orchester, nach Motiven von Schuberts vierhändigem Trauermarsch Op. 55.) Der Zweck?

... Den deutschen Männerchören neue Literatur zu schaffen. Nur weiter so! Die ersten zwei Sätze der A dur-Klaviersonate Op. 120, langsame Sätze aus anderen Sonaten und Quartetten, und, heureka! einige lyrische Stücke Schuberts warten nur auf ihre kongenialen Umschöpfer.

Aber selbst abgesehen von solchen Entgleisungen, die man in ihrer unfreiwilligen Komik nur mit dem nötigen Humor und einer Portion preußischer Schnoddrigkeit betrachten sollte — abgesehen von solchen Heldentaten einer Schicht von Zeitgenossen, die ja mit Schubert und der großen, ihm in diesem Jahre widerfahrenen Ehrung wesentlich nichts zu tun haben —, sollte das Bearbeitungsproblem gerade für die Zeit Schuberts bedenklich und nachdenklich stimmen. Ihm selbst werden gewiß keine neuen Freunde gewonnen, sein Bild wird keine neuen Züge dadurch erhalten, sondern im Gegenteil nur noch mehr verwässert werden. Bearbeitungen sinfonischer und kammermusikalischer Werke (Quartette) für den Hausgebrauch, also für zwei- und vierhändigen Klaviersatz, sind durchaus nützlich — entstellen oft das Originalbild gar nicht sehr — und pädagogisch wichtig, solange sie nur als Vorbereitungsmittel zum Genuß der Originalwerke dienen, aber als Selbstzweck sind sie und alle anderen ähnlich gearteten gänzlich fehl am Orte. Das Lied, das Klavierstück Schuberts indessen ist eine in sich vollständig geschlossene Schöpfung, ungeeignet für jegliche „Transposition“ in andere klangliche Darstellung und Region des Genießens (kaum auch beim Lied für die in eine andere Tonart!), genau wie die Sonate und Sinfonie Beethovens, der Chor Mendelssohns, die Oper Wagners. (Man denke sich einmal, was wohl die literarische Welt sagen würde, wenn heute jemand Goethes „Werther“ als Drama herausbrächte, seinen „Faust“ in Romanform umgießen würde!)

Und: *Unbekannte* Werke Schuberts durch populäre Bearbeitung lebendig zu machen, ist unnütz und zudem ergebnislos. Den „unbekannten Schubert“ gibt es, was das simple Werk im großen betrifft, *nicht*; Kultur des 19. Jahrhunderts macht den großen Menschen und sein Geschaffenes mehr und mehr zu einer öffentlichen Angelegenheit. Kaum bleibt hier etwas Aeußeres verborgen. — So liegt auch das originale *Werk* Schuberts offen da. Man bearbeite es nicht — *man deute es*! *K.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Alfred Burgartz in Stuttgart. Druck: Ernst Klett (Carl Grüninger Nachf.) in Stuttgart.

Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig

Trois Duos pour deux Violons, composes et dédiés a Monsieur G. W. Schrepffer par B. Campagnoli, Membre de l'Académie royale de Suède. Oeuv. 19 à Leipsic chez Breitkopf & Härtel.

Duetto I.
Cosaque.

Violino I.

Bart. Campagnoli.

Moderato. (Tempo giusto.)

Thema. *fp* *fp* *fp* *fp* *mf* *fp* *fp* *mf* 1. 2. *f* *p*

Var. I. *scherzando* *mf* *mf*

Var. II. sul g *con spirito e appoggiato* *f* *f*

Var. III. *con espressione* *f* *f*

Var. IV.

f con fuoco

8

loco

ff

ff

Var. V.

p smorfioso

Maggiore.
Cantabile.

Var. VI.

1. 2.

p

pp

49. Jahrgang | NEUE MUSIK-ZEITUNG | 1928 Nr. 3 zu Heft 5
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig

Trois Duos pour deux Violons, composés et dédiés à Monsieur G. W. Schrepffer par B. Campagnoli, Membre de l'Académie royale de Suède. Oeuv. 19 à Leipsic chez Breitkopf & Härtel.

Duetto I.
Cosaque.

Bart. Campagnoli.

Violino II.

Moderato. (Tempo giusto.)
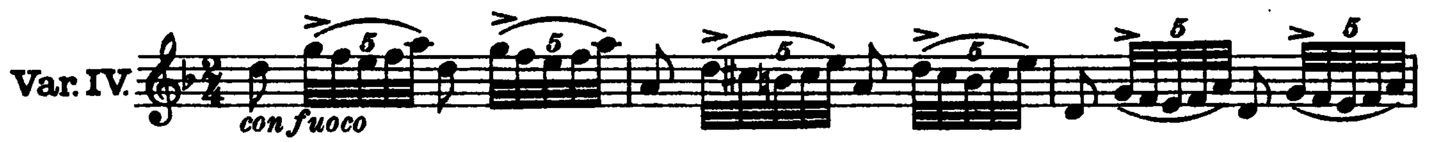
Thema. *p* *fp* *p* *fp* *mf* *fp* *fp* *fp* 1. 2. *mf* *f*
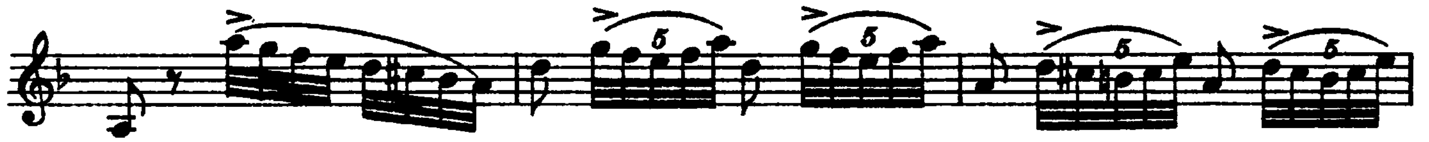
Var I. *scherzando* *mf* *mf*

Var. II. *mf* *Appoggiato* *f* *mf* *f*
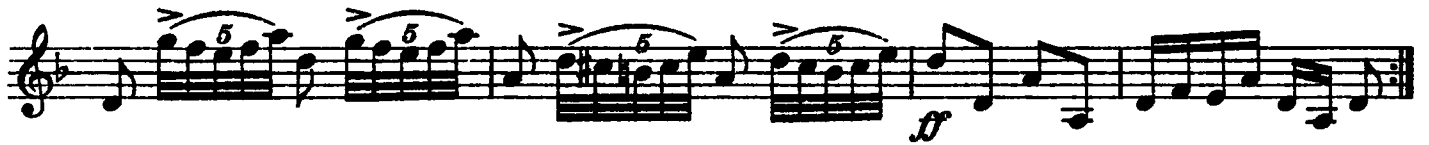
Var. III. *con espressione* *f* *f*

Var. IV.
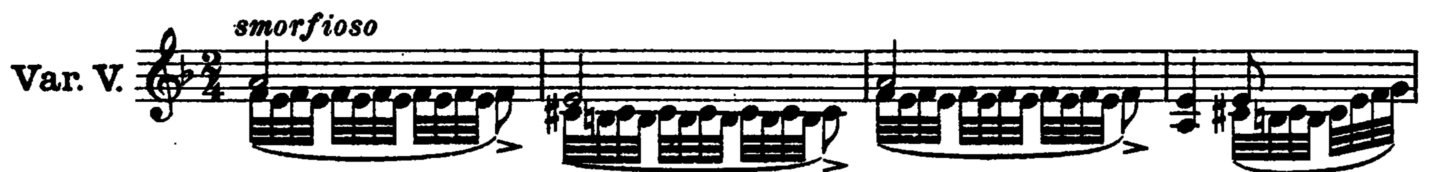


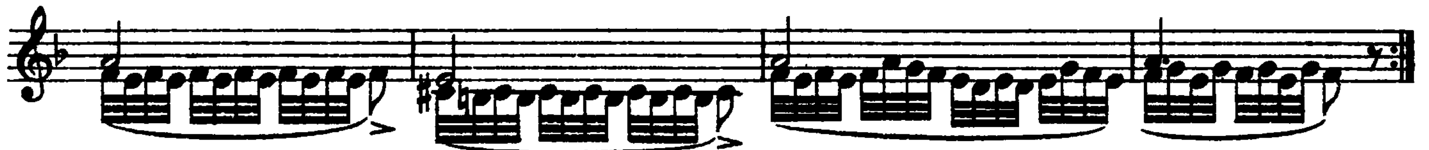


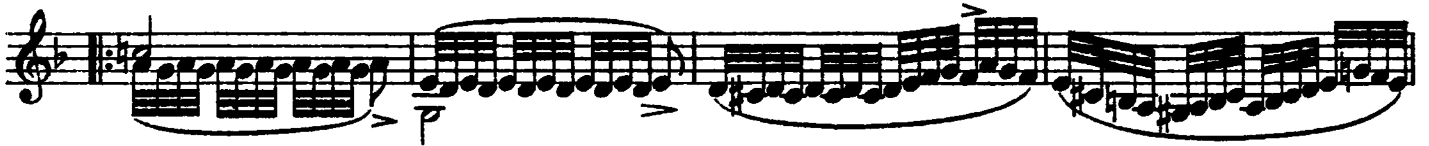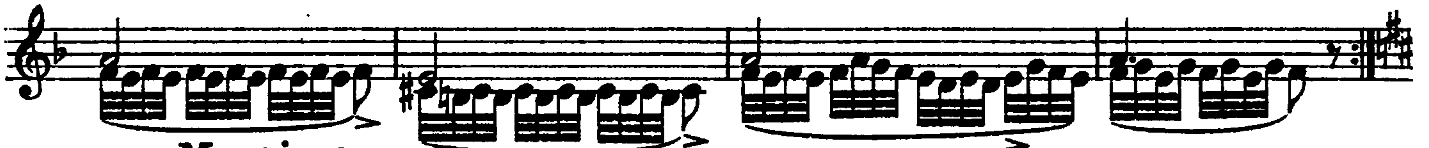




Var. V.
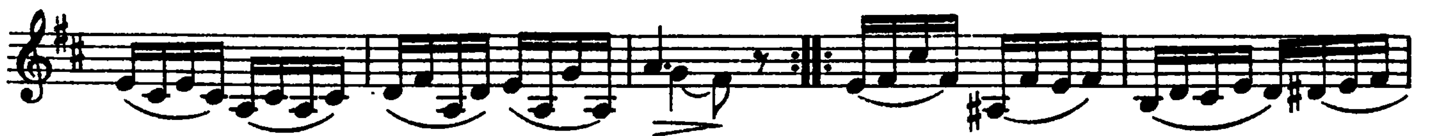








Maggiore.
Cantabile.

Var. VI.









49. Jahrgang
NEUE MUSIK-ZEITUNG
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig
1928 Nr. 5 zu Heft 8

Eine Geige in den Gärten.

(Nº 2 aus dem Hermann Hesse-Zyklus Op. 23.)

Werner Wehrli.

Ziemlich langsam, verhalten. ♩=52-56.

Violine.

Singstimme vorzugsweise Baß.

Klavier.

pp

p klagend

Weit aus al-len dunk-len Ta-len kommt der sü-ße Am-sel-schlag, und mein Herz in stum-men Qua-len lauscht und zit-tert bis zum Tag.

piu p

Lan - ge, mond-be-glänz-te Stun-den liegt mein Seh-nen auf der Wacht, lei-det an ge-

espr.

p espr.

hei-men Wun-den und ver-blu-tet in die Nacht. Ei-ne Gei-ge in den Gär-ten

molto espr. *f dim.*

klagt her-auf mit wei-chem Strich, und ein tie-fes mü-de wer-den kommt er-lö-send

più p *dim.* *poco rubato*

ü-ber mich. Frem-der Sai-ten-spie-ler drun-ten, der so weich und dun-kel klagt,

dim. *poco rall. e dim.*

wo hast du das Lied ge-fun-den, das mein gan-zes Seh-nen sagt?

17. Dez. 1926.

Der Abend.

(R. M. Rilke.)

Ernst Toch.

Quasi andantino. (𝅗𝅥 = 96)

Gesang.

Klavier.

p

Der A - - - bend ist mein Buch.

pp zart webend

Ihm pran-gen die Dek-kel pur - purn in Da-mast.

mp

mp

Ich lö - se sei - ne gold-nen Span - gen mit küh - len Hän-den

dim.

pp

oh - ne Hast.

p

poco rit.

Und le-se sei-ne er-ste Sei-te be-glückt durch den ver-trau-ten

a tempo

Ton, und le-se lei-ser sei-ne zwei-te

(dim.)

pp

dolciss.

und sei-ne drit-te träum' ich

p pp pp

schon.

8va

dolciss. dim. ppp

49. Jahrgang

NEUE MUSIK-ZEITUNG

Verlag von Ernst Klett, (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart-Leipzig

1928 Nr. 7 zu Heft 12

SONATA.

Alexander Jemnitz.

Molto moderato e sempre cantando. (♪=72-76.)

Klavier.

p

mp p

più cresc.

mf diminuendo

p sf molto

dim. p sf p sf pp sf pp

poco animandosi

cresc.

più cresc.

f dim.

p mp f

tempo

primo *rall.* *a*

pp *sf* *pp* *f* *p*

tempo *rall.* *piu*

p *pp* *sf* *pp* *mp*

rall. **Animato.** (♪=84-88.)

pp *sf* *p* *sf* *pp* *sf* *pp* *mf*

stringendo

f *f* *piu f*

piu string.

diminuendo *sf molto dim.* *p* *mp*

molto string.

rall.

sf *pp* *p* *cresc.*

Agitato. (♪ = 100 - 104.)

molto cresc. *ff* *dim.* *mp*

slentando

rall.

Tempo primo.

f *dim.* *p* *mp* *mf dim.* *sf molto*

sempre slentando

dim. *p* *sf* *p* *sf* *pp* *sf* *pp* *mp dim.* *sf* *p* *molto* *molto*

rall.

Lento. (♪ = 66 - 69)

Perdendosi. (♪ = 54 - 56)

dim. *pp* *pp* *pp* *ppp*

Zur Stuttgarter Uraufführung.

*) Scherz, List und Rache.

Ein Singspiel nach Goethe.

Egon Wellesz

Tempo I. (♪=96)

Unvermittelt, verträumt wie anfangs.

Scapine.

Nur in sanf - - ten Me - lan-cho-li - en wandl ich andem Was-ser-fall und in sanf - ten Me-lo-di - - - - - - en

Fl. *p* Kl. pizz.

Ossia.

lok - - ket mich die Nach - - - - - - - - ti-gall!

Bewegter.

Der Doktor

Nun,nun!

Ob. Bkl. Vlc. *p* *f*

*) Mit Genehmigung der Universal-Edition A.-G. Wien.

49. Jahrgang **NEUE MUSIK-ZEITUNG** 1928 Nr. 8 zu Heft 14

Ernst Klett Verlag (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart-Leipzig

Das Lied von der Traurigkeit.

Thu Fu.

Wilhelm Pinder.
1919 (1927).

Gesang.
Klavier.

mp p 8va basso poco ritard.

Ich bin be - wegt von tie - fer Trau-rig-keit und las-se mich in das dich - te Gras nie-der.

ritard. p poco ritenuto ritard. p

mp ganz wenig schneller f

Ich be - gin - - ne, mein Schmerz

pp p schneller fließend, leicht drängend f

ff f

tönt! Trä - - - - nen ü-ber - strömt,

accel. agitato ff mp agitato

Trä - - nen ü-ber - strömt! Ach, wer könnte

lan - - ge wan-deln den Weg des Le - - bens,

den Je-der für sich durch-läuft?

poco rit.

Feierlich.

leidenschaftlich

dim. ritard.

sanft, mit starkem Audruck

stei-gernd

almälich absinkend

ritard.

rit.

Aus „Marienminne"

Fünfstimmige Madrigale nach Texten aus dem 13. Jahrhundert.

III.

Hugo Herrmann, Op. 22a
(Text von Reinmar v. Zweter, † 1270.)

Lebendige Achtel.

1. Sopran. Durch Min-ne ward der Al - te jung, der im - mer war
2. Sopran. Durch Min-ne ward der Al - te jung, der im-mer war alt ohn En-de.
Alt. Durch Min-ne ward der Al - te jung, der im-mer war alt ohn En-de.
Tenor. Durch Min-ne ward der Al - te jung, der im-mer war alt ohn En - de.
Baß. Durch Min-ne ward der Al - te jung und alt ohn En - de. Vom

cresc. rit. langsam

Vom Him-mel tat er ei-nen Sprung her-ab in
Vom Him-mel tat er ei-nen Sprung her - ab in dies
Vom Him-mel tat er ei-nen Sprung, ein'n Sprung, tat ei-nen Sprung her-ab
Vom Him-mel tat er ei-nen Sprung, tat er ei-nen Sprung her-
Him-mel tat er ei-nen Sprung, vom Him-mel tat er ei-nen Sprung her-ab

Zart belebend. Solo

dies E - len - de. Emp-fing von
E - len-de ein Gott und drei ge-nannt. Emp - fing
in dies E - len-de ein Gott ge-nannt. Emp - fing
ab ins E - len - de ein Gott ge-nannt. Emp - fing
in dies E-len-de ein Gott und drei ge-nannt. Emp - fing

Belebend.

poco rit. Tutti. *p* *cresc.* *f*

ei - ner Jung-frau Ju - gend, das ge - schah durch Min - - - - ne

Ju - gend das ge - schah durch Min - ne, ihr gab des hei -

mp *cresc.* *f*

Ju - gend das ge - schah, das ge - schah durch Min - ne

mf *cresc.* *f*

Ju - gend das ge - schah durch Min - ne, ihr gab des hei - li-gen

cresc.

Ju - gend durch die Min - ne, ihr gab des heil' - gen Gei -

Quasi tempo primo.

f *ff*

Ihr gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend min-ne -

li-gen Gei - stes Ihr gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend

min - ne-glü-hen-de Sin-ne gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend

f *ff*

Gei-stes Tu - gend Ihr gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend min-ne -

f

- - stes Ihr gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend

Viertel accelerando *nur Takte - - - molto ritenuto e largando - -*

fff

glü-hen-de Sin - - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - - ni - gin - ne.

ff

min-ne - glü-hen-de Sin - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - ni - gin - ne.

ff

min-ne - glü-hen-de Sin - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - ni - gin - ne.

ff

glü-hen-de Sin - - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - - ni - gin - ne.

ff

min-ne - glü-hen-de Sin - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - ni - gin - ne.

49. Jahrgang

NEUE MUSIK-ZEITUNG

Ernst Klett Verlag (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart-Leipzig

1928 Nr. 10 zu Heft 16

April.

Storm.

Othmar Schoeck.

Ruhig.

Gesang.

espr.

Das ist die Dros-sel, die da schlägt, der Früh - ling, der mein Herz be-

Ruhig.

Piano.

pp

Ped. * Ped. *

wegt; ich füh-le, die sich hold be-zei - gen, die Gei-ster aus der Er - de stei - gen. Das

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

espr. *rit.* - - *breiter* . *rit.* - - - *pp*

Le - ben flie-ßet wie ein Traum— mir ist wie Blu - me, Blatt und Baum.

dolce

Ped. * Ped. *

Febr. 1928.

Die Passion.

In 9 Inventionen.

I. Abendmahl.

Hermann Reutter, Op. 27.

Lento.

Piano.

p

immer leiser

Mit Genehmigung des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz. N. M.-Z. 10 (1929)

III. Die Gefangennahme.

Im Marschrhythmus.

p

poco f

cresc.

f

dim.

poco a poco

8

VI. Gang nach Golgatha
und
VII. Die Kreuzigung.

Grave.

p

cresc. molto poco a poco

f

sfz

ff

fff

pp

ff rubito

pp

sfz

sf

sf

ppp

49. Jahrgang
NEUE MUSIK-ZEITUNG
Ernst Klett Verlag (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart-Leipzig
1928 Nr. 11 zu Heft 20

Lob der Trunkenheit.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Tenor I.

f

1. Trun-ken müs-sen wir al - le sein! Ju-gend ist Trunkenheit oh - ne
2. Da wird nicht mehr nach-ge - fragt! Wein ist ernst - lich un - ter -

Tenor II.

f

1. Trun-ken müs-sen wir al - le sein!
2. Da wird nicht mehr nach-ge - fragt!

Baß I.

f

1. Trun-ken müs-sen wir al - le sein! Ju-gend ist Trunkenheit oh - ne
2. Da wird nicht mehr nach-ge - fragt! Wein ist ernst - lich un - ter -

Baß II.

f

1. Trun-ken müs-sen wir al - le sein!
2. Da wird nicht mehr nach-ge - fragt!

Wein; trinkt sich das Al - ter wie-der zur Ju - gend
sagt. Soll es denn doch ge - trun - ken sein,

Ju-gend ist Trun-ken-heit oh - ne Wein; trinkt sich das Al - ter wie-der zur
Wein ist ernst - lich un - ter - sagt. Soll es denn doch ge - trun - ken

Wein; trinkt sich das Al - ter wie - der zur
sagt. Soll es denn doch ge - trun - ken

Ju-gend ist Trun-ken-heit oh - ne Wein;
Wein ist ernst - lich un - ter - sagt.

so ist es wun-der - vol - le Tu - gend, so ist es wun - der - vol - le,
so trin - ke nur vom be - sten Wein, so trin - ke nur, so trin - ke

Ju - gend, so ist es wun-der - vol - le, wun - der - vol - le,
sein, so trin - ke nur vom be - sten Wein, so trin - ke

Ju - gend, so ist es wun - der - vol - le, wun - der - vol - le,
sein, so trin - ke nur vom be - sten Wein, so trin - ke

wun - der - vol - le, wun - der - vol - le Tu - - -
Wein, so trin - ke nur vom al - ler - be - sten
Solo. *p*
wun - der - vol - le Tu - - - gend,
nur vom al - ler - be - sten Wein,
Solo. *p*
wun - der - vol - le Tu - - - gend.
nur vom al - ler - be - sten Wein.
Solo. *p*
wun - der - vol - le Tu - - - gend, wun - der - vol - le, wun - der - vol - le Tu - - -
nur vom al - ler - be - sten Wein, so trin - ke nur vom al - ler - be - sten
Solo. *p*

gend.
Wein. *f* Tutti.
Für Sor - - - gen sorgt das lie - be Le - ben und Sor - gen -
Dop - - - pelt wä - rest du ein Ket - zer in Ver -
f Tutti.
f Tutti.
gend. Für Sor - gen sorgt das lie - be Le - ben und Sor - gen - bre - cher sind die
Wein. Dop - pelt wä - rest du ein Ket - zer in Ver - damm - nis um den
Tutti. *f*
gend. Für Sor - gen sorgt das lie - be Le - ben
Wein. Dop - pelt wä - rest du ein Ket - zer

bre - cher sind die Re - ben, und Sor - gen - bre - cher sind die Re - -
damm - nis um den Krät - zer, dop - pelt wä - rest du ein Ket - -
Re - ben, die Re - ben, und Sor - gen - bre - cher sind die Re - -
Krät - zer, den Krät - zer dop - pelt wä - rest du ein Ket - -
und Sor - gen - bre - cher sind die
in Ver - damm - nis um den

f

ben. Trun-ken müs-sen wir al-le sein, ja, müs-sen wir al-le sein,
zer. Da wird nicht mehr nach-ge-fragt, nein, nicht mehr nach-ge-fragt,

f

Trun - - ken müs-sen wir al-le sein, ja, trun-ken
Da wird nicht mehr nach-ge - fragt, nicht ge-fragt,

f

Trun-ken müs-sen wir al-le sein, ja, müs-sen wir al-le sein,
Da wird nicht mehr nach-ge-fragt, nein, nicht mehr nach-ge-fragt,

f

Trun - - ken müs-sen wir al-le sein, ja, trun-ken
Da wird nicht mehr nach-ge - fragt, nicht ge-fragt,

trun - ken müs-sen wir al-le, al-le sein, müs-sen wir sein, ja, müs-sen wir
da wird nicht mehr, nicht mehr nach-ge-fragt, nicht mehr ge-fragt, nein, nicht mehr ge-

müs-sen wir al-le, al - - le sein, müs-sen wir sein, ja, müs-sen wir
da wird nicht mehr nach - - ge - fragt, nicht mehr ge - fragt, nein, nicht mehr ge-

trun - - ken müs-sen wir al-le, al-le sein, müs-sen wir sein, ja, müs-sen wir
da wird nicht mehr, nicht mehr nach-ge-fragt, nicht mehr ge-fragt, nein, nicht mehr ge-

müs-sen wir al-le, al - - le, al-le sein, müs-sen wir sein, ja, müs-sen wir
da wird nicht mehr, nicht mehr nach-ge-fragt, nicht mehr ge-fragt, nein, nicht mehr ge-

Solo. f Tutti.

sein! Ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-
fragt! Denn dop-pelt wä-rest du ein Ket-zer in Ver-dammnis um den Krät-zer, ja, dop-pelt

Solo. f Tutti.

sein!
fragt!

Solo. f Tutti.

sein! Ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-
fragt! Denn dop-pelt wä-rest du ein Ket-zer, in Ver-dammnis um den Krät-zer, ja, dop-pelt

f

sein! Solo. Tutti.
fragt!

bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-bre - - - cher sind die Re -
wä-rest du ein Ket-zer, ja, dop-pelt wä - - - rest du ein Ket -

ja, Sor-gen-bre - - - - - - cher
ja, dop-pelt wä - - - - - - rest

bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-bre - - - - - - cher sind die Re -
wä-rest du ein Ket-zer, ja, dop-pelt wä - - - - - - rest du ein Ket -

ja, Sor-gen, ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re -
ja, dop-pelt, ja, dop-pelt wä-rest du ein Ket -

ben, sind die Re - ben! Ja, Sor-gen-bre - - - cher sind die
zer, du ein Ket - zer, ja, dop-pelt wä - - - rest du ein

sind, sind die
dop - - - - - pelt ein

ben, sind die Re - ben, sind, sind die
zer, du ein Ket - zer, dop - - - - - - pelt ein

- ben, sind die Re - - - ben! Ja, Sor-gen-bre-cher sind die
- zer, du ein Ket - - - zer! Ja, dop-pelt wä-rest du ein

1. 2.

Re - - ben! Ket - - zer, um den Krät - - zer.

Re - - ben! Ket - - zer, um den Krät - - zer.

Re - - - ben! Ket - - - zer in Ver-dammnis um den Krät - - - - - zer.

Stich und Druck der Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg.

49. Jahrgang
NEUE MUSIK-ZEITUNG
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig
1928 Nr. 3 zu Heft 5

Trois Duos pour deux Violons, composes et dédiés a Monsieur G. W. Schrepffer par B. Campagnoli, Membre de l'Académie royale de Suède. Oeuv. 19 à Leipsic chez Breitkopf & Härtel.

Duetto I.
Cosaque.

Bart. Campagnoli.

Violino I.

Moderato. (Tempo giusto.)

Thema. fp fp fp fp mf fp fp 1. 2. mf f p

Var. I. scherzando mf mf

Var. II. sul g con spirito e appoggiato f f

Var. III. con espressione f f

Var. IV.

4 0 4 0 8

f con fuoco

loco

1

ff

1

ff

Var. V.

p smorfioso

1 1 1

Maggiore.
Cantabile.

Var. VI.

1. 2.

p *pp*

49. Jahrgang NEUE MUSIK-ZEITUNG 1928 Nr. 3 zu Heft 5
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig

Trois Duos pour deux Violons, composés et dédiés à Monsieur G. W. Schrepffer par B. Campagnoli, Membre de l'Académie royale de Suède. Oeuv. 19 à Leipsic chez Breitkopf & Härtel.

Duetto I.
Cosaque.

Bart. Campagnoli.

Violino II.

Moderato. (Tempo giusto.)

Thema. p fp p fp mf fp fp fp mf 1. 2. f

Var I. scherzando mf mf

Var. II. mf Appoggiato f mf f

Var. III. con espressione f f

Var. IV. *con fuoco*

ff

ff

Var. V. *smorfioso*

Maggiore.
Cantabile.

Var. VI.

1.

2.

p

pp

49. Jahrgang
NEUE MUSIK-ZEITUNG
Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig
1928 Nr. 5 zu Heft 5

Eine Geige in den Gärten.

(Nº 2 aus dem Hermann Hesse-Zyklus Op. 23.)

Werner Wehrli.

Ziemlich langsam, verhalten. ♩=52-56.

Violine.

Singstimme vorzugsweise Baß.

Klavier.

pp

p klagend

Weit aus al-len dunk-len Ta-len kommt der sü-ße

Am-sel-schlag, und mein Herz in stum-men Qua-len lauscht und zit-tert bis zum Tag.

piu p

Lan - ge, mond-be - glänz-te Stun-den liegt mein Seh-nen auf der Wacht, lei - det an ge-

espr.

p espr.

hei-men Wun-den und ver-blu - tet in die Nacht. Bi - ne Gei - ge in den Gär - ten

molto espr. *f dim.*

klagt her-auf mit wei - chem Strich, und ein tie - fes mü - de wer - den kommt er - lö - send

più p *dim.* *poco rubato*

ü - ber mich. Frem-der Sai-ten - spie - ler drun-ten, der so weich und dun - kel klagt,

dim. *poco rall. e dim.*

wo hast du das Lied ge-fun-den, das mein gan-zes Seh-nen sagt?

17. Dez. 1926.

Der Abend.

(R. M. Rilke.)

Ernst Toch.

Quasi andantino. (♩ = 96)

Gesang.

Klavier.

p

Der A - - - bend ist mein Buch.

pp zart webend

Ihm pran-gen die Dek-kel pur - purn in Da-mast.

mp

mp

Ich lö - se sei - ne gold-nen Span - gen mit küh - len Hän-den

dim.

pp

oh - ne Hast.

p

poco rit.

Und le - se sei - ne er - ste Sei - te be - glückt durch den ver - trau - ten

a tempo

Ton, und le - se lei - ser sei - ne zwei - te

(dim.)

und sei - ne drit - te träum' ich

pp *dolciss.*

p *pp* *pp*

schon.

8va

dolciss. *dim.* *ppp*

49. Jahrgang

NEUE MUSIK-ZEITUNG

Verlag von Ernst Klett, (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart-Leipzig

1928 Nr. 7 zu Heft 12

SONATA.

Alexander Jemnitz.

Molto moderato e sempre cantando. (♪=72-76.)

Klavier.

p *più cresc.* *mf* *diminuendo* *p* *sf molto* *dim.* *p* *sf* *p* *sf* *pp* *sf* *pp* *poco animandosi* *cresc.* *più cresc.* *f* *dim.* *p* *mp* *f* *tempo*

primo

p

rall.

pp *sf* *pp*

a

f

tempo

p

rall.

pp *sf* *pp*

piu

mp

rall.

pp

sf *p* *sf* *pp* *sf* *pp*

Animato. (♪=84-88.)

mf

f

stringendo

f

piu f

piu string.

diminuendo

sf *molto dim.*

p *mp*

molto string.

rall.

sf pp p cresc.

Agitato. (♪=100-104.)

molto cresc.

ff

dim. mp

slentando

f dim.

rall. Tempo primo.

p mp mf dim. sf molto

sempre slentando

dim. p sf p sf pp sf pp mp dim. sf p molto

molto

rall. Lento. (♪=66-69) Perdendosi. (♪=54-56)

dim. pp pp pp ppp

Zur Stuttgarter Uraufführung.

*) Scherz, List und Rache.

Ein Singspiel nach Goethe.

Egon Wellesz

Tempo I. (♪ = 96)

Unvermittelt, verträumt wie anfangs.

Scapine.

Nur in sanf - - ten Me - lan-cho-li - en wandl ich an dem Was - ser - fall und in sanf - ten Me - lo-di - - - - - en lok - - ket mich die Nach - - - - - - - - ti - gall!

Fl. *p* Kl. pizz.

Ossia.

Ob. Bkl. Vlc. *p*

Bewegter.

Der Doktor

Nun, nun!

f

*) Mit Genehmigung der Universal-Edition A.-G. Wien.

49. Jahrgang

NEUE MUSIK-ZEITUNG

Ernst Klett Verlag (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart-Leipzig

1928 Nr. 8 zu Heft 14

Das Lied von der Traurigkeit.

Thu Fu.

Wilhelm Pinder.
1919 (1927).

Gesang.

Klavier.

mp — poco ritard. — p — 8va basso

Ich bin be - wegt von

ritard.

tie - fer Trau-rig-keit und las-se mich in das dich - te Gras nie-der.

p — p poco ritenuto — ritard. — p

mp — ganz wenig schneller — f

Ich be - gin - - ne, mein Schmerz

pp — p — schneller fließend, leicht drängend — f

ff — f

tönt! Trä - - - - nen ü-ber - strömt,

accel. — agitato — ff — f — mp — agitato

Trä - - nen ü-ber - strömt! Ach, werkönnte

lan - - ge wan-deln den Weg des Le - - bens,

den Je-der für sich durch-läuft?

poco rit. *Feierlich.* *leidenschaftlich*

dim. ritard. *sanft, mit starkem Audruck* *stei-gernd*

almälich absinkend *ritard.* *rit.*

Aus „Marienminne"

Fünfstimmige Madrigale nach Texten aus dem 13. Jahrhundert.

III.

Hugo Herrmann, Op. 22a
(Text von Reinmar v. Zweter, † 1270.)

Lebendige Achtel.

1. Sopran: Durch Min-ne ward der Al - - te jung, der im - - mer war
2. Sopran: Durch Min-ne ward der Al - - te jung, der im-mer war alt ohn En-de.
Alt: Durch Min-ne ward der Al - - te jung, der im-mer war alt ohn En-de.
Tenor: Durch Min-ne ward der Al - - te jung, der im-mer war alt ohn En - de.
Baß: Durch Min-ne ward der Al - - te jung und alt ohn En - de. Vom

cresc. *rit.* *langsam*

Vom Him-mel tat er ei-nen Sprung her-ab in
Vom Him-mel tat er ei-nen Sprung her - ab in dies
Vom Him-mel tat er ei-nen Sprung, ein'n Sprung, tat ei-nen Sprung her - ab
Vom Him - mel tat er ei-nen Sprung, tat er ei-nen Sprung her-
Him-mel tat er ei-nen Sprung, vom Him - mel tat er ei-nen Sprung her-ab

Zart belebend.

Solo
dies E - len - de. Emp - fing von
E - - len - de ein Gott und drei ge - nannt. Emp - fing
in dies E - len - de ein Gott ge - nannt. Emp - fing
ab ins E - len - de ein Gott ge - nannt. Emp - fing
in dies E - len - de ein Gott und drei ge - nannt. Emp - fing

Belebend.

poco rit. Tutti. *p* *cresc.* *f*

ei - ner Jung-frau Ju - gend, das ge - schah durch Min - - - - ne

Ju - gend das ge - schah durch Min - ne, ihr gab des hei - -

mp *cresc.* *f*

Ju - gend das ge - schah, das ge - schah durch Min - ne

mf cresc. *f*

Ju - gend das ge - schah durch Min - ne, ihr gab des hei - li-gen

cresc.

Ju - gend durch die Min - ne, ihr gab des heil' - gen Gei -

Quasi tempo primo.

f *ff*

Ihr gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend min-ne -

li-gen Gei - stes Ihr gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend

min - ne-glü-hen-de Sin-ne gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend

f *ff*

Gei-stes Tu - gend Ihr gab des hei - li-gen Gei - - stes Tu - gend min-ne -

f

- - stes Ihr gab des hei - li-gen Gei - - - stes Tu - gend

Viertel accelerando *nur Takte* - - - *molto ritenuto e largando* - -

fff

glü-hen-de Sin - - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - - ni - gin - ne.

ff

min-ne - glü-hen-de Sin - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - ni - gin - ne.

ff

min-ne - glü-hen-de Sin - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - ni - gin - ne.

ff

glü-hen-de Sin - - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - - ni - gin - ne.

ff

min-ne - glü-hen-de Sin - ne, drum wohl dir Kö - ni - gin-ne, Kö - ni - gin - ne.

49. Jahrgang **NEUE MUSIK-ZEITUNG** 1928 Nr. 10 zu Heft 16

Ernst Klett Verlag (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart-Leipzig

April.

Storm.

Othmar Schoeck.

Ruhig.

Gesang

Piano.

pp

Das ist die Dros-sel, die da schlägt, der Früh - ling, der mein Herz be-wegt; ich füh-le, die sich hold be-zei - gen, die Gei-ster aus der Er - de stei - gen. Das Le - ben flie-ßet wie ein Traum — mir ist wie Blu - me, Blatt und Baum.

espr. *rit.* *breiter* *rit.* *dolce* *pp*

Ped. *

Febr. 1928.

Die Passion.

In 9 Inventionen.

I. Abendmahl.

Hermann Reutter, Op. 27.

Lento.

Piano.

p

immer leiser

Mit Genehmigung des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz. N. M.-Z. 10 (1929)

III. Die Gefangennahme.

Im Marschrhythmus.

p

poco f

cresc.

f

dim.

poco a poco

8

VI. Gang nach Golgatha
und
VII. Die Kreuzigung.

Grave.

p

cresc. molto poco a poco

f

sfz

ff

fff

pp

ff rubito

pp

sfz

sf

sf

ppp

49. Jahrgang
NEUE MUSIK-ZEITUNG
Ernst Klett Verlag (Carl Grüninger Nachf.) Stuttgart-Leipzig
1928 Nr. 11 zu Heft 20

Lob der Trunkenheit.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Tenor I. *f*
1. Trun-ken müs-sen wir al - le sein! Ju-gend ist Trunkenheit oh - ne
2. Da wird nicht mehr nach-ge - fragt! Wein ___ ist ernst - lich un - ter -

Tenor II. *f*
1. Trun-ken müs-sen wir al - le sein!
2. Da wird nicht mehr nach-ge - fragt!

Baß I. *f*
1. Trun-ken müs-sen wir al - le sein! Ju-gend ist Trunkenheit oh - ne
2. Da wird nicht mehr nach-ge - fragt! Wein ___ ist ernst - lich un - ter -

Baß II. *f*
1. Trun-ken müs-sen wir al - le sein!
2. Da wird nicht mehr nach-ge - fragt!

Tenor I.
Wein; trinkt sich das Al - ter wie-der zur Ju - gend
sagt. Soll es denn doch ge - trun - ken sein,

Tenor II.
Ju-gend ist Trun-ken-heit oh - ne Wein; trinkt sich das Al - ter wie-der zur
Wein ___ ist ernst - lich un - ter - sagt. Soll es denn doch ge - trun - ken

Baß I.
Wein; trinkt sich das Al - ter wie - der zur
sagt. Soll es denn doch ge - trun - - ken

Baß II.
Ju-gend ist Trun-ken-heit oh - ne Wein;
Wein ___ ist ernst - lich un - ter - sagt.

Tenor I.
so ist es wun-der - vol - le Tu - gend, so ist es wun - der - vol - le,
so trin - ke nur vom be - sten Wein, so trin - - - ke nur, so trin - ke

Tenor II.
Ju - gend, so ist es wun-der - vol - le, wun - der - vol - le,
sein, so trin - ke nur vom be - sten Wein, so trin - ke

Baß I.
Ju - gend, so ist es wun - der - vol - le, wun - der - vol - le,
sein, so trin - - ke nur vom be - sten Wein, so trin - ke

wun - der - vol - le, wun - der - vol - le Tu - - -
Wein, so trin - ke nur vom al - ler - be - sten
Solo. *p*
wun - der - vol - le Tu - - gend,
nur vom al - ler - be - sten Wein,
Solo. *p*
wun - der - vol - le Tu - - gend.
nur vom al - ler - be - sten Wein.
Solo. *p*
wun - der - vol - le Tu - - gend, wun - der - vol - le, wun - der - vol - le Tu - - -
nur vom al - ler - be - sten Wein, so trin - ke nur vom al - ler - be - sten
Solo. *p*

gend.
Wein. *f* Tutti.
Für Sor - - gen sorgt das lie - be Le - ben und Sor - gen -
Dop - - pelt wä - rest du ein Ket - zer in Ver -
f Tutti.
f Tutti.
gend. Für Sor - gen sorgt das lie - be Le - ben und Sor - gen - bre - cher sind die
Wein. Dop - pelt wä - rest du ein Ket - zer in Ver - damm - nis um den
Tutti. *f*
gend. Für Sor - gen sorgt das lie - be Le - ben
Wein. Dop - pelt wä - rest du ein Ket - zer

bre - cher sind die Re - ben, und Sor - gen - bre - cher sind die Re - -
damm - nis um den Krät - zer, dop - pelt wä - rest du ein Ket - -
Re - ben, die Re - ben, und Sor - gen - bre - cher sind die Re - -
Krät - zer, den Krät - zer, dop - pelt wä - rest du ein Ket - -
und Sor - gen - bre - cher sind die
in Ver - damm - nis um den

f

ben. Trun-ken müs-sen wir al-le sein, ja, müs-sen wir al-le sein,
zer. Da wird nicht mehr nach-ge-fragt, nein, nicht mehr nach-ge-fragt,

f

Trun - - ken müs-sen wir al-le sein, ja, trun-ken
Da wird nicht mehr nach-ge - fragt, nicht ge-fragt,

f

Trun-ken müs-sen wir al-le sein, ja, müs-sen wir al-le sein,
Da wird nicht mehr nach-ge-fragt, nein, nicht mehr nach-ge-fragt,

f

Trun - - ken müs-sen wir al-le sein, ja, trun-ken
Da wird nicht mehr nach-ge - fragt, nicht ge-fragt,

trun - ken müs-sen wir al-le, al-le sein, müs-sen wir sein, ja, müs-sen wir
da wird nicht mehr, nicht mehr nach-ge-fragt, nicht mehr ge-fragt, nein, nicht mehr ge-

müs-sen wir al-le, al - - le sein, müs-sen wir sein, ja, müs-sen wir
da wird nicht mehr nach - - ge - fragt, nicht mehr ge - fragt, nein, nicht mehr ge-

trun - - ken müs-sen wir al-le, al-le sein, müs-sen wir sein, ja, müs-sen wir
da wird nicht mehr, nicht mehr nach-ge-fragt, nicht mehr ge-fragt, nein, nicht mehr ge-

müs-sen wir al-le, al - - le, al-le sein, müs-sen wir sein, ja, müs-sen wir
da wird nicht mehr, nicht mehr nach-ge-fragt, nicht mehr ge-fragt, nein, nicht mehr ge-

Solo. f Tutti.

sein! Ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-
fragt! Denn dop-pelt wä-rest du ein Ket-zer in Ver-dammnis um den Krät-zer, ja, dop-pelt

Solo. f Tutti.

sein!
fragt!

Solo. f Tutti.

sein! Ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-
fragt! Denn dop-pelt wä-rest du ein Ket-zer, in Ver-dammnis um den Krät-zer, ja, dop-pelt

f

sein!
fragt!

Solo. Tutti.

bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen-bre - - - cher sind die Re -
wä-rest du ein Ket-zer, ja, dop-pelt wä - - - rest du ein Ket -

ja, Sor-gen - bre - - - - - - cher
ja, dop-pelt wä - - - - - - rest

bre-cher sind die Re-ben, ja, Sor-gen - bre - - - - - - cher sind die Re -
wä-rest du ein Ket-zer, ja, dop-pelt wä - - - - - - rest du ein Ket -

ja, Sor-gen, ja, Sor-gen-bre-cher sind die Re -
ja, dop-pelt, ja, dop-pelt wä-rest du ein Ket -

ben, sind die Re - ben! Ja, Sor-gen-bre - - - cher sind die
zer, du ein Ket - zer, ja, dop-pelt wä - - - rest du ein

sind, sind die
dop - - - - - pelt ein

ben, sind die Re - ben, sind, sind die
zer, du ein Ket - zer, dop - - - - - - pelt ein

- ben, sind die Re - - - ben! Ja, Sor-gen - bre-cher sind die
- zer, du ein Ket - - - zer! Ja, dop-pelt wä-rest du ein

1. 2.

Re - - ben! Ket - - zer, um den Krät - - zer.

sf

Re - - ben! Ket - - zer, um den Krät - - zer.

Re - - ben! Ket - - - zer in Ver-dammnis um den Krät - - - - - zer.

Stich und Druck der Universitätsdruckerei H. Stürtz A. G., Würzburg.